NDO PIZZOFALCONE
NAZIONALE
B. Prov.
XIV
93
NAPOLI
BIBLIOTECA
VITT. EM. III

BIBLIOTECA PROVINCIALE
Armadio VIII

Palchetto
Num.° d' ordine 30 G 1 a 28

B. Rau.
XLV
93

RECUEIL
DE
PIÈCES INTÉRESSANTES.

Digitized by Google

64553 8

BIBLIOTHECA CANTONALIS FRIBURGENSIS

RECUEIL

DE

PIÈCES INTÉRESSANTES

CONCERNANT

Les Antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres et la Philosophie;

TRADUITES DE DIFFÉRENTES LANGUES.

——— *Dulcique animos novitate tenebo.*
OVID., Met., l. IV, v. 284.

TOME SECOND.

A PARIS,

CHEZ H. J. JANSEN, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,
CLOITRE GERMAIN-L'AUXERROIS.

AN V (1796).

DE LA MANIÈRE DE REPRÉSENTER LA MORT CHEZ LES ANCIENS.

Nullique ea triſtis imago.
STACE.

PAR G. E. LESSING.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

INTRODUCTION.

JE deſire qu'on ne juge pas cette diſſertation d'après l'événement qui l'a fait naître : il eſt très-mépriſable en lui-même ; & ce n'eſt que le parti que j'en ai tiré qui peut me faire excuſer d'en avoir profité. Non pas que j'approuve le dégoût avec lequel notre public moderne paroît rejetter tous les écrits polémiques ; car il ſemble vouloir oublier que la contradiction ſeule a procuré des lumières ſur plu-

ſieurs ſujets très-importans, & qu'on ne ſeroit d'accord ſur rien dans le monde ſans les querelles ; car c'eſt ainſi que nos agréables appellent toute diſpute littéraire : cette manie leur paroît même ſi groſſière, qu'ils pardonneroient plutôt la haine & la calomnie.

Si les auteurs mêmes compoſoient cette partie du public qui réprouve les écrits polémiques, cette proſcription générale ſeroit moins fondée ſur la politeſſe que ſur l'orgueil & l'amour-propre ; car de pareils écrits les offenſent d'autant plus, qu'ils ſont dangereux pour les réputations uſurpées.

La vérité, dit-on, y gagne ſi rarement. Mais en convenant même que la vérité ne ſoit ſortie d'aucune diſpute, elle n'y aura du moins jamais perdue. Les diſcuſſions entretiennent l'eſprit de recherche ; ils ébranlent ſans ceſſe les préjugés & la confiance dans des autorités iſolées ; en un mot, ils empêchent l'erreur d'uſurper la place de la vérité.

Auſſi ne puis-je adopter le ſentiment de ceux qui prétendent que les vérités importantes ſeules doivent faire

la matière des disputes. L'importance est une idée relative, & ce qui est très-indifférent sous un rapport peut être d'un grand poids sous un autre. Telle vérité devient aussi essentielle qu'une autre relativement à nos connoissances; & l'on ne me persuadera jamais qu'un homme indifférent dans les bagatelles pour l'erreur ou la vérité, puisse aimer celle-ci pour elle-même.

Je ne veux forcer personne à adopter mon avis à cet égard; mais qu'il me soit du moins permis de prier ceux qui s'en éloignent le plus, d'oublier que cette dissertation n'a été écrite que pour réfuter un sentiment différent du mien; & si l'on veut en dire publiquement son avis, qu'on fasse alors abstraction des personnes pour ne s'occuper que des choses. Il est très-indifférent au public de savoir quel est l'auteur que le critique honore de sa protection, & qui lui paroît le mieux instruit. Tout ce qu'on desire de lui, c'est qu'il ajoute un poids dans la balance, qui puisse changer, modifier ou constater leurs assertions dans la matière dont il s'agit. Ce n'est que par une analyse exacte & impartiale

qu'on peut bien remplir les devoirs d'un véritable critique ; mais qu'on ne ſe flatte pas de le devenir par une déciſion arbitraire & dépourvue de preuves. Si le critique nous eſt vraiment ſupérieur en ſavoir & en connoiſſances, qu'il profite de l'occaſion de nous inſtruire ; qu'il penſe, au reſte, ce qu'il veut du déſordre qu'il remarquera certainement dans cet ouvrage, pourvu que le fond n'en ſouffre pas. J'avoue que j'aurois pu y mettre plus de méthode ; que mes preuves pourroient être préſentées ſous un jour plus avantageux ; que j'aurois pu me ſervir encore avec ſuccès de la citation de tel ou tel livre rare & précieux. Et que n'aurois-je pas pu employer ?

Cependant je n'ai pu appuyer mon opinion que ſur des monumens de l'art des anciens connus depuis longtems. Tous les jours on découvre de nouveaux tréſors de ce genre ; & j'aurois ſouhaité d'être du nombre de ceux qui ſont à portée de les faire ſervir à leur ſavante curioſité. Il paroîtroit plaiſant néanmoins que celui-là ſeul dût paſſer pour riche, qui poſſéderoit la plus grande quantité d'une

monnoie nouvellement frappée : avant que de vouloir en tirer avantage, la prudence exigeroit au moins que la valeur intrinſèque en fût exactement conſtatée.

L'antiquaire, qui, pour prouver une aſſertion, nous renvoie à un ancien monument qu'il poſſède ſeul, ou qu'il vient de découvrir, peut être un très-honnête homme ; & en effet, il ſeroit fâcheux pour l'étude de l'antiquité, qu'entre huit il ne s'en trouvât pas ſept de ce genre ; mais celui qui prend les preuves de ſes aſſertions dans ce que Boiſſard ou Pighius ont vu plus de cent ans avant lui, ne peut être un impoſteur ; & il eſt auſſi louable d'appercevoir de nouvelles choſes dignes de remarque dans ce que d'autres ont examiné, que de conſtater les obſervations de ceux-ci par de nouvelles découvertes.

LE FAIT.

M. Klotz ſe flatte toujours de me pourſuivre l'épée dans les reins ; mais lorſque, défié au combat, je le cherche des yeux, je le trouve ſans ceſſe enveloppé d'un tourbillon de pouſſière de l'école, qui l'égare dans de fauſſes routes, par leſquelles je n'ai jamais paſſé.

Voici ſon dernier défi en ce genre (1) : « M. Leſſing me permettra de ne pas » faire plus de cas de ſon aſſertion : » que les anciens artiſtes n'ont jamais » repréſenté la Mort par un ſquélette, » (Voyez ſon *Laocoon, ou des limi-* » *tes de la Peinture & de la Poéſie* (2)) » que de ces deux autres ; ſavoir, que » ces mêmes artiſtes n'ont jamais re- » préſenté de Furies (3), & que jamais

(1) Dans la préface du ſecond volume de ſa traduction allemande des traités du comte de Caylus.

(2) Nous donnerons une traduction de cet excellent ouvrage dans un des premiers volumes ſuivans de notre *Recueil. Note du Traducteur.*

(3) Leſſing s'eſt certainement trompé en cela,

» ils n'ont fait de figures en l'air
» ſans leur donner des aîles. Il ne peut
» même pas ſe perſuader que le ſquélette couché en bronze avec un bras
» poſé ſur une urne cinéraire, qui
» ſe trouve dans la galerie de Florence, ſoit vraiment antique. Il
» ſera peut-être moins incrédule en
» voyant un ſquélette entier repréſenté ſur une pierre gravée. (Voyez
» Buonarotti *Oſſ. ſopr. alc. Vetri T. XXXV II.* 3., & la *Dactyliothèque*
» de Lippert. *II. M.* n°. 998). Dans
» le Muſée de Florence, on voit de
» même ſur une pierre gravée un
» ſquélette avec un vieillard qui joue
» de la double *tibia* ou flûte. (Voyez les
» *Satyres de Perſe*, par Sinner, *page* 30).
» Mais M. Leſſing m'objectera ſans
» doute que les pierres gravées ap-
» partiennent à l'allégorie. Dans ce

---

ainſi que Winkelmann. Tous les deux ont ſans doute été induits en erreur par Junius, où ils auront conſulté la table des matières à l'article *Furie*; mais qu'on l'ouvre à l'article *Euménide*, & l'on trouvera que Scopas en a fait deux à Athènes, & Calas une troiſième. On peut en voir la preuve dans S. Clément d'Alexandrie même, (*Protr. ad Gentes. p.* 47, *édit. Oxford*). *Note du Traducteur.*

» cas, je le renvoie au ſquélette en
» bronze du *Muſeum Kirkerianum*.
» (Voyéz Ficoroni, *Gemmæ antiq. ra-*
» *rior. T. VIII*). Si cela ne ſuffit pas,
» je lui rappellerai auſſi que Winkel-
» mann, dans ſon *Eſſai ſur l'Allégo-*
» *rie*, a déja fait mention de deux
» urnes antiquès de marbre qui ſont à
» Rome, & ſur leſquelles on voit des
» ſquélettes. Et ſi ces citations ne don-
» nent pas de l'humeur à M. Leſſing,
» j'y ajouterai encore ce que Spon dit
» dans ſes *Miſcell: Antiq. Erud. Sect. I.*
» *art. III*, & ſur-tout *N°. 5*. Puiſque j'ai
» pris la liberté de combattre ſon ſenti-
» ment, qu'il me ſoit permis de le ren-
» voyer encore à la ſuperbe collection
» des vaſes étruſques de M. Hamilton,
» où il trouvera auſſi une Furie peinte
» ſur un vaſe. (*Collection of Etruſcan,*
» *Grecian and Roman antiquities from*
» *the cabinet of the Hon. Wm. Hamil-*
» *ton, n°. 6*) ».

Certes c'eſt prendre une grande li-
berté que de me contredire ! Celui
qui combat mon opinion auroit grand
tort cependant de ſe mettre en peine,
ſi ſa contradiction me donne de l'hu-
meur ou non.

Mais une attaque pareille à celle de M. Klotz, qui me harcèle ſans ceſſe, pourroit bien faire ſortir l'homme le plus froid & le plus endurant des bornes de la modération. Lorſque je dis : « la nuit n'eſt pas encore venue ». M. Klotz me répond : « midi a ſon- » né depuis long-tems ». Si je ſoutiens que ſept & ſept ne font pas quinze, il réplique avec aſſurance, mais ſept & huit le font. Voilà ce qu'il appelle me contredire, me réfuter, & mettre à ma charge des erreurs impardonnables.

Je le prie de conſulter un peu plus ſon jugement que ſa mémoire.

J'ai ſoutenu que les anciens artiſtes n'avoient pas repréſenté la Mort comme un ſquélette, & je le ſoutiens encore. Mais prétendre que les anciens n'ont pas repréſenté la Mort comme un ſquélette, cela veut-il dire qu'en général ils n'ont repréſenté aucun ſquélette quelconque ? N'y auroit-il donc aucune différence entre ces deux propoſitions ; & celui qui a prouvé ou réfuté l'une, doit-il avoir néceſſairement prouvé ou réfuté l'autre ?

Voici une pierre gravée, là une

urne de marbre, plus loin une figurine de bronze : tous ces morceaux ſont vraiment antiques, & tous repréſentent un ſquélette. Soit ; perſonne ne l'ignore, & avec de bons yeux le ſaura qui veut. Mais en parcourant les ouvrages des antiquaires, ne faudroit-il pas faire plus que de s'amuſer à regarder des images ?

On trouve des ſquélettes ſur les monumens antiques : mais ces ſquélettes repréſentent-ils la Mort ? Faut-il donc abſolument qu'un ſquélette ſoit l'image abſtraite ou la divinité de la Mort ? Pourquoi un ſquélette ne ſeroit-il qu'un ſquélette ? Pourquoi ne pourroit-il pas repréſenter autre choſe ?

EXAMEN.

LA ſagacité de M. Klotz va ſi loin, ſon eſprit eſt ſi pénétrant, que ſi je n'écrivois que pour lui, je pourrois me borner à ce que je viens de dire ; mais je dois en faire davantage encore. Comme quelques ſavans ajoutent plus ou moins d'importance à ſes rêveries, je veux auſſi convaincre ceux-ci. Je prouverai donc :

Premièrement, que les anciens artiſtes ont réellement repréſenté la Mort ou la divinité de la Mort par une figure très-différente de celle d'un ſquélette.

Secondement, qu'en repréſentant un ſquélette, ils avoient un tout autre objet en vue que de repréſenter la Mort ou la divinité de la Mort.

I. Les anciens artiſtes ne repréſentoient pas la Mort comme un ſquélette; car ils ſuivoient en cela l'idée d'Homère (1), en la repréſentant comme le frère jumeau du Sommeil; & ils donnoient à la Mort & au Sommeil cette reſſemblance qui naturellement doit exiſter entre deux frères jumeaux. Sur un coffre en bois de cèdre (2), placé dans le temple de Junon à Elis, on les voyoit tous les deux repréſentés comme de jeunes enfans repoſant dans les bras de la Nuit; avec cette différence, que l'un étoit blanc, & l'autre noir; que l'un dormoit, &

(1) Ιλ. Ξ v. 681, 82.

(2) Celui de Cypſelus, ſur lequel nous donnerons une diſſertation de M. Heyne. *Note du Traducteur.*

que l'autre paroiſſoit dormir ; tous les deux avec les pieds croiſés (1).

Je m'appuie ici ſur une propoſition, qui, à mon avis, admettra peu d'exceptions ; c'eſt-à-dire, que les anciens ſuivoient fidellement les manières de repréſenter les êtres imaginaires qu'on avoit une fois adoptées. Il eſt vrai que ces repréſentations furent d'abord purement arbitraires, & que dans l'origine chacun avoit le droit de les rejetter ou de les adopter ; cependant les anciens trouvèrent bon & néceſſaire même de ſuivre en cela le premier inventeur, & d'interdire tout changement à ſes ſucceſſeurs. La raiſon en eſt ſimple, puiſque ſans cette uniformité la confuſion des idées auroit rendu les objets repréſentés méconnoiſſables.

Il ſuit de-là que les artiſtes grecs, après avoir adopté cette reſſemblance entre le Sommeil & la Mort indiquée

---

(1) Pauſanias, *Eliac. cap. XVIII, p. 442, édit. Kuh. Nota.* L'abbé Gédoyn a traduit les *pieds contrefaits* au lieu de *pieds croiſés* ; mais c'eſt une faute que Leſſing va relever dans le moment. *Note du Traducteur.*

par Homère, l'auroit probablement conſervée dans tous leurs ouvrages. Sans contredit cette reſſemblance doit avoir exiſtée dans les deux ſtatues qu'on avoit érigées à Lacédémone à ces deux êtres, puiſqu'elles ont rappellé à Pauſanias (1) la fraternité établie entr'eux par Homère.

Pourroit-on raiſonnablement ſuppoſer cette reſſemblance entre le Sommeil & la Mort, ſi la ſtatue de celle-ci avoit été un ſquélette?

Winkelmann dit dans ſon *Eſſai ſur l'Allégorie* : « Peut-être que chez les » habitans de Gades, aujourd'hui » Cadix, qui, de tous les peuples, » rendirent ſeuls des honneurs à la » Mort, elle étoit repréſentée de cette » manière; c'eſt-à-dire, ſous la figure » d'un ſquélette »?

Cependant cette aſſertion ne me paroît fondée en rien. Philoſtrate (2) dit ſimplement des habitans de Gades, « qu'ils étoient les ſeuls qui adreſ- » faſſent des Pæans à la Mort ». Cet écrivain ne parle ici d'aucune ſtatue,

(1) *Laconic. cap. XVIII, p. 253.*
(2) *Vita Apoll. lib. V. cap. 4.*

& par conſéqnent eſt bien loin de laiſſer entreveoir que cette ſtatue fût un ſquélette. Au reſte, que nous importe ici la manière de repréſenter la Mort chez les habitans de Gades, puiſqu'il s'agit des figures ſymboliques des Grecs, & non de celles des Barbares.

Je remarquerai en paſſant que je ne voudrois pas traduire avec Winkelmann le paſſage cité de Philoſtrate : Τὸν θανατον μονοι ἀνθρωπων παιζονται. » Les habitans de Gades furent les » ſeuls de tous les peuples qui rendi- » rent des honneurs à la Mort ». Cela ne dit pas aſſez des habitans de Gades, & trop des autres peuples. Chez les Grecs mêmes on rendoit des honneurs à la Mort. Il n'y avoit de particulier dans le culte des habitans de Gades que la croyance où ils étoient que la Mort n'étoit point inexorable, & que par des ſacrifices & par des pæans on pouvoit adoucir ſes rigueurs & retarder l'exécution de ſes décrets ; car on appelloit pæans certains hymnes adreſſés aux divinités pour les engager à détourner quelque malheur. Philoſtrate paroît faire alluſion au paſſage d'Eſchyle, où il eſt dit de la Mort, que

de tous les dieux c'eſt le ſeul qui ne reçoit pas d'offrandes, qui n'a point d'autels, & auquel on n'adreſſe pas des pæans.

Οὐδ' ἐστι βωμος, οὐδε παιωνιζεται.

En parlant du Sommeil, Winkelmann lui-même obſerve, dans ſon *Eſſai ſur l'Allégorie*, que, « Sur une pierre » ſépulcrale conſervée au palais Albani, » on voyoit le Sommeil repréſenté ſous » la figure d'un jeune génie, s'appuyant » ſur un flambeau renverſé, ainſi que » ſon frère la Mort; & qu'une urne » cinéraire du collège Clémentin, à » Rome, offroit la même repréſenta- » tion de ces deux génies ». J'aurois ſouhaité que cet auteur, dans ſon article de la Mort, ſe fût rappellé cette repréſentation; on n'auroit point eu à regretter alors de ne pas trouver dans cet endroit la véritable manière de la repréſenter, qui a été généralement adoptée, & d'avoir, à ſa place, une notice des diverſes allégories des différens genres de morts.

On pourroit déſirer auſſi que Winkelmann eût donné une deſcription plus détaillée de ces deux monumens. Il en parle très-ſuccinctement, & ce qu'il

en dit n'eſt pas aſſez poſitif. Le Sommeil s'appuie ſur un flambeau renverſé : mais la Mort auſſi ? L'attitude eſt-elle entièrement ſemblable ? Ne remarque-t-on aucune différence entre ces deux génies ; & quelle eſt-elle ? Je ne me rappelle pas que ces monumens aient été publiés dans aucun ouvrage, auquel on pourroit avoir recours.

Heureuſement ce ne ſont pas les ſeuls monumens de ce genre qui exiſtent. Ce qu'il a remarqué ſur les ſiens a été obſervé avant lui ſur d'autres connus depuis long-tems. Il a vu un génie avec le flambeau renverſé, portant l'inſcription très-claire « *Somno* » ; mais une pierre ſépulcrale rapportée par Boiſſard (1) offre la même figure avec l'inſcription : « *Somno Oreſtilia filia* », ce qui ne laiſſe aucun doute ſur ſa véritable ſignification. On la trouve ſouvent ailleurs chez le même auteur ſans inſcription ; elle eſt même répétée ſur plus d'une pierre ſépulcrale & ſur plus d'un ſarcophage(2). Mais ſi une de ces figures

(1) *Topograph. Part. III, p.* 48.
(2) *Ibid. Part. V, p.* 22, 23.

repréſente

BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMANUELE III" - NAPOLI

repréſente le Sommeil, à quoi ſerviroit-il de la répéter, ſi ce n'eſt pour indiquer ſon frère jumeau ; ſavoir, la Mort ?

Il eſt ſurprenant que des antiquaires aient ignoré cela, ou s'ils l'ont ſu, qu'ils aient oublié d'en faire uſage dans leurs explications. J'en rapporterai ſeulement quelques exemples.

Avant tout, je me ſouviens du ſarcophage de marbre que Bellori a publié dans ſon *Admiranda* (1), & qu'il a appliqué au dernier ſort de l'homme. On y voit, entr'autres choſes, un adoleſcent aîlé dans une attitude mélancolique, croiſant la jambe gauche devant la droite ; il eſt debout à côté d'un homme mort ; ſa tête repoſe ſur ſa main droite, appuyée ſur un flambeau renverſé, dont l'extrêmité porte ſur la poitrine du mort. Dans la main gauche, qui deſcend le long du flambeau, il tient une couronne avec un papillon (2). Bellori dit, que cette figure repréſente l'A-

(1) *Id. Tab. LXXIX.*

(2) Voyez *la planche* 1.

mour éteignant ſon flambeau, (c'eſt-à-dire les paſſions) ſur la poitrine de l'homme mort. Et moi je ſoutiens qu'elle repréſente la Mort même.

Il ne faut pas faire un Amour de chaque enfant ou adoleſcent aîlé qu'on rencontre ſur les monumens antiques. L'Amour & l'eſſaim de ſes frères avoient cela de commun avec d'autres êtres imaginaires. Combien de fois n'a-t on pas repréſenté des génies ſous la figure de petits enfans (1)? Et à quoi n'en a-t-on pas donné? Chaque lieu, chaque homme, chaque aſſociation & occupation des hommes, de la claſſe la plus baſſe juſqu'à la plus élevée (2), je dirois preſque, chaque choſe inanimée dont la conſervation intéreſſoit, avoit ſon génie particulier. Si ces notions, ainſi que bien d'autres, n'avoient pas été étrangères à M. Klotz, il ne nous auroit pas ennuyé avec ſa collection d'Amours, compilée d'après les pierres gravées (3). Ce grand homme

---

(1) Barthius, *ad Rutilii, lib. I, v. 327, p.* 121.
(2) Barthius, *ad Rutilii, lib. I, p.* 128.
(3) *Diſſertation ſur l'utilité & l'uſage des pierres gravées antiques*, par M. Klotz, p. 194, juſqu'à 224.

a feuilletté avec une ardeur infatigable tous les recueils d'eſtampes, & partout où il s'eſt préſenté un enfant ou adoleſcent nu, il s'eſt écrié : Ah, voici l'Amour ! allez vîte groſſir ma troupe. Celui qui voudroit paſſer cette collection de M. Klotz en revue ſeroit bien à plaindre ; il faudroit qu'il s'armât d'une patience à toute épreuve ; car à chaque pas il trouveroit des réformes à faire. Je traiterai ce ſujet ailleurs.

Au reſte, ſi chaque enfant ou adoleſcent aîlé ne peut pas être mis au rang des Amours, celui du monument de Bellori doit l'être encore moins que tout autre. Je ſoutiens qu'il eſt impoſſible de le prendre pour l'Amour ; car aucune figure allégorique ne peut être en contradiction avec elle-même. Cela auroit néanmoins lieu, ſi l'on ſuppoſoit que l'Amour éteignit le ſentiment dans le cœur de l'homme. Un pareil Amour, ceſſeroit d'être lui-même, & il ſeroit extravagant de vouloir imputer un pareil contreſens aux artiſtes anciens.

Tous les attributs qui caractériſent cet adoleſcent aîlé, ſe réuniſſent pour

fortifier mon aſſertion, c'eſt-à-dire, qu'il repréſente la Mort.

S'il étoit prouvé ſeulement du Sommeil, que les anciens l'ont repréſenté ſous la figure d'un jeune génie aîlé, cela ſuffiroit pour autoriſer la conjecture qu'ils ſe ſervoient de la même repréſentation à l'égard de ſon frère jumeau, la Mort. Barthius a écrit au haſard : *Somni idolum ſenile fingitur* (1), pour juſtifier un changement de ponctuation qu'il s'eſt permis dans un paſſage de Stace.

Crimine quo merui, juvenis placidiſſime divûm,
Quove errore miſer, donis ut ſolus egerem
Somne tuis? ----

C'eſt ainſi que le poëte invoquoit le Sommeil : Barthius prétend, que le mot *juvenis* ſe rapporte au poëte & non au Sommeil.

Crimine quo merui juvenis, placidiſſime divûm, &c.

Soit ; cette manière de ponctuer peut paſſer, mais le motif que Barthius

(3) Barth. *ad Statium Silv. v.* 4.

en donne, eſt faux. Chez tous les anciens poëtes le Sommeil eſt un jeune dieu, qui aima une des Graces, que Junon lui donna pour femme, à cauſe d'un ſervice important qu'il lui avoit rendu. Et les artiſtes l'auroient repréſenté en vieillard ? Cela ſeroit incroyable quand même aucun monument antique ne prouveroit pas le contraire.

Cependant ce n'eſt pas ſeulement le Sommeil, ſous la figure d'un jeune génie avec un flambeau renverſé, que nous trouvons ſur les monumens indiqués par Winkelmann, ainſi que ſur ceux plus connus de Boiſſard; nous y voyons encore une figure ſemblable au Sommeil, & ce ne peut être que la Mort. Quelle autre ſignification donneroit-on à ce ſecond génie, puiſque ſans avoir égard au flambeau renverſé, tous ſes autres attributs ſont l'image la plus belle & la plus expreſſive de la Mort ?

Rien ne peint plus clairement la fin de la vie qu'un flambeau éteint & renverſé. Si le Sommeil, cette courte interruption de nos facultés vitales, peut être caractériſé par un

flambeau pareil, à plus forte raiſon cet attribut doit-il convenir au dieu de la Mort.

Ce dernier peut & doit porter des aîles avec plus de droit que le Sommeil ; car il ſurprend avec plus de célérité, & ſes attaques ſont plus impétueuſes. Horace dit :

--- - - --- Seu me tranquilla Senectus
Expectat, ſeu Mors atris circumvolat alis (1).

Et la couronne qu'il tient de la main gauche ? C'eſt la couronne mortuaire. Les Grecs & les Romains couronnoient leurs morts ; les amis jettoient des couronnes ſur les corps des perſonnes qui leur furent chères pendant leur vie ; les bûchers, les urnes, les tombeaux, étoient ornés avec des couronnes de fleurs (2).

Enfin le papillon poſé ſur la couronne ? Perſonne n'ignore que le papillon étoit l'emblême de l'ame, ſur-tout de celles qui avoient quitté leur dépouille mortelle.

---

(1) *Lib. II, Sat. 1, v. 57, 58.*
(2) *Car. Paſchalii Coronarum, lib. IV, chap. 5.*

N'oublions pas l'enſemble de l'attitude de la figure ; elle eſt placée à côté d'un corps mort, ſur lequel elle appuye le flambeau éteint & renverſé. Quelle divinité, quel être ſupérieur peut & doit être placé ainſi, ſi ce n'eſt la Mort même ? Suivant l'opinion des anciens, un corps mort ſouilloit tout ce qui en approchoit ; non ſeulement les hommes qui le touchoient ou le regardoient, mais les dieux mêmes. La vue d'un mort n'étoit permis à aucun d'eux.

Chez Euripide (1), Diane dit à Hyppolyte mourant :

--- -- -- Εμοι γαρ ὐ θεμις φθιτυς ὁραν.

Pour éviter même cet aſpect, les dieux étoient obligés de s'éloigner avant que le moribond ne rendit le dernir ſoupir. ; car Diane continue à l'endroit cité :

Οὐδ' ὀμμα χραινειν θανασιμοισιν ἐκπνοαις
Ὁρω δε σ' ἠδη τυδε πλησιον κακυ.

Et c'eſt ainſi qu'elle quitta ſon favori.

(1) *Hippol.* v. 1437.

Par la même raiſon, Apollon dit chez le même poëte (1), qu'il étoit obligé de quitter la demeure de ſon cher Admète, parce qu'Alceſte approchoit de ſa fin.

Ἐγω δε, μη μιασμα μ' εν δομοις κιχῃ,
Λειπω μελαθρων τηνδε φιλαττην ϛεγην.

Il me paroît très-important d'obſerver qu'il n'étoit pas permis aux dieux de ſe ſouiller par la vue d'un corps mort. C'eſt une ſeconde preuve, que le monument dont il s'agit ne peut pas repréſenter l'Amour. Cette preuve exiſte dans toute ſa force contre tous les dieux, excepté le ſeul qui étoit à l'abri de toute ſouillure dans un pareil cas, c'eſt-à-dire, le dieu même de la Mort.

Croira-t-on peut-être, qu'une exception en faveur de quelqu'autre divinité ſoit ici admiſſible; par exemple, en faveur du génie particulier & tutélaire de l'homme? On pourra m'obſerver, que la préſence d'un pareil génie plongé dans la triſteſſe, auprès du

(1) *Alc.* v. 22, 23.

corps de l'homme que la Mort l'oblige de quitter, n'auroit rien de déplacé. Cependant cette préſence ſeroit abſolument contraire à l'opinion des anciens, ſuivant laquelle les génies tutélaires des hommes n'attendoient pas leur dernier ſoupir, mais les abandonnoient avant que l'ame eût entièrement quitté le corps. Des paſſages très-clairs le prouvent juſqu'à l'évidence (1); par conſéquent, le génie qui dans notre monument s'appuye ſur le flambeau éteint, poſé ſur la poitrine du corps mort, ne peut pas en avoir été le génie particulier & tutélaire.

Je ne dois pas paſſer ſous ſilence une ſingularité qu'on remarque dans l'attitude de la figure dont il s'agit ici; je crois y voir la confirmation d'une conjecture que j'ai rapportée à cette occaſion dans mon *Laocoon*. Cette conjecture a été critiquée: on verra ſi c'eſt avec raiſon.

Lorſque Pauſanias décrit la repréſentation rapportée plus haut, qui ſe

(1) *Wonna, Exercit. III, de Geniis, cap. 2, §. 7.*

trouvoit ſur le coffre de Cypſelus, en bois de Cèdre, dans le temple de Junon à Elis, il fait mention d'une figure de femme, qui tient dans le bras droit un enfant blanc plongé dans le ſommeil, & dans le bras gauche un enfant noir καθευδοντι ἐοικοτα, ce qui peut ſignifier « *reſſemblant à l'autre enfant* » *endormi* ou *paroiſſant dormir* », & il ajoute enſuite, ἀμφοτερως διεστραμμενως τως ποδας. Le traducteur latin rend ces mots par « *diſtortis utrinque pedibus* », & le traducteur françois par « *les pieds contrefaits*. Il étoit naturel de demander la raiſon de cette ſingularité, & quelle pouvoit en être la ſignification? Ne recevant pas une réponſe ſatisfaiſante à cet égard, j'ai propoſé de traduire, διεστραμμενως τως ποδας, non pas par *les pieds contrefaits*, mais par *les pieds croiſés*, parce que c'eſt l'attitude ordinaire de ceux qui dorment, & que ſur d'anciens monumens le Sommeil eſt repréſenté de la même manière.

Une correction que Sylburg a cru devoir faire au paſſage en queſtion, m'oblige de le rapporter en entier : Πεποιηται δε γυνη παιδα λευκον καθευδοντα

ἀνεχθσα τῃ δεξιᾳ χειρι, τῃ δ' ετερᾳ μελαινα ἐχει παιδα καθευδοντι ἐοικοτα, ἀμφοτερθς δι' ραμμενθς τθς ποδας. Sylburg trouva le δι' ραμμενθς choquant, & il fut d'avis, qu'il vaudroit mieux lire, δι' ραμμενον, parce que ἐοικοτα précédoit, & que ces deux mots ſe rapportoient à παιδα (1). Cependant cette correction me paroît auſſi inutile que fauſſe. Elle eſt inutile; car, pourquoi, ſuivant cette leçon, διαφερεσθαι ſe rapporteroit-il à παιδα, puiſqu'il peut ſe rapporter également à ἀμφοτερθς ou à ποδας? Elle eſt fauſſe; puiſqu'alors ἀμφοτερθς ne pourroit appartenir qu'à ποδας, & qu'il faudroit traduire, *les deux pieds contrefaits*; ce mot ſe rapporte cependant à παιδα, ce qui doit ſe rendre par « *tous les deux ayant les pieds contrefaits* »; ſi toutefois δι' ραμμενος ſignifie ici & peut, en général, ſignifier *contrefait*

J'avoue qu'en diſcutant ce paſſage dans mon *Laocoon*, aucune explication de cet attribut commun au Sommeil & à la Mort ne m'étoit encore

---

(1) *Rectius* δι' ραμμενοι, *ut antea* ἐοικοτα, *reſpiciunt enim accuſativum* παιδα.

connue. Quelque tems après Rondel (1) m'apprit, que par les pieds contrefaits, les anciens ont voulu indiquer l'incertitude & l'illuſion des ſonges. Mais ſur quoi cette aſſertion eſt-elle fondée, & à quoi ſerviroit-elle ? Elle ne rendroit raiſon que de la moitié de ce qui eſt à expliquer. La Mort ne connoît certainement point les ſonges, & cependant on lui a également donné l'attribut dont il s'agit; car, comme je l'ai déjà obſervé, αμφοτερυς doit ſe rapporter à παιδα ſans cela αμφοτερυς joint à τυς ποδας ſeroit un miſérable pléonaſme. Quand on dit d'un homme, qu'il a les pieds contrefaits, on comprend ſans peine que les deux pieds le ſont.

Quelqu'un ſeroit-il tenté d'adopter la correction faite par Sylburg, (διεϛραμμενον au lieu de διεϛραμμενυς), uniquement pour donner cet attribut au Sommeil ſeul; qu'il produiſe une figure antique qui repréſente ce dieu de cette manière. Il nous reſte beaucoup de monumens anciens en bas-

(1) *Expoſ. Signi veteris Tolliani, p.* 294, *Fortuitorum Jacobi Tollii.*

relief & en ronde boſſe, ſur leſquels les antiquaires reconnoiſſent unanimement le Sommeil ; mais ſur aucun on ne trouve la moindre trace de pieds contrefaits.

Quelle conſéquence faut-il en tirer ? Si l'on ne peut donner aucune explication ſatisfaiſante des pieds contrefaits attribués à la Mort & au Sommeil; ſi dans aucune repréſentation antique de celui-ci on les retrouve, rien ne me paroît plus naturel, que de regarder cet attribut des pieds contrefaits comme une chimère. Elle n'eſt d'ailleurs fondée que ſur un ſeul paſſage de Pauſanias, & même ſur un ſeul mot de ce paſſage. D'ailleurs, ce mot peut avoir une ſignification très-différente; car διεστραμμενος de διαστρεφειν ne ſignifie pas tant, *tortu*, *contrefait*, *tortuoſus*, *diſtortus*, qu'en général *oblique*, *déplacé de ſa direction*, (*obliquus*, *tranſverſus*) ; ainſi l'on peut auſſi bien traduire ποδες διεστραμμενοι par « *des pieds croiſés ou placés obliquement* », que par « *des pieds contrefaits* ». Il y a plus, la première verſion eſt meilleure & plus naturelle que la dernière.

Mais il ne ſuffit pas, qu'on puiſſe traduire ainſi διεστραμμενος. Le ſens le plus propre n'eſt pas toujours le plus vrai. Une circonſtance bien plus importante, & qui à mon avis tranche la difficulté, c'eſt, que τους ποδας διεστραμμενος traduit par « *jambes croiſées* », offre une ſignification très-belle & propre à la Mort ainſi qu'au Sommeil, & qu'on les trouve tous les deux repréſentés de cette manière ſur beaucoup de monumens anciens.

Les jambes croiſées appartiennent à l'attitude naturelle d'un homme bien portant, livré à un ſommeil doux & tranquille. Jamais les anciens artiſtes ne ſe ſont écartés de cette attitude, lorſqu'ils avoient à repréſenter une perſonne dans un pareil ſommeil; ainſi que la prétendue Cléopatre du Belvedère, la Nymphe ſur le monument antique rapporté par Boiſſard, l'Hermaphrodite endormi ou qui cherche à s'endormir, de Dioſcoride, le prouvent. Il ſeroit très-inutile d'accumuler ici des exemples à ce ſujet. Dans ce moment je ne me rappelle qu'une ſeule figure endormie dans une autre attitude; (très-fort, permis à M. Klotz de feuilleter vîte ſes

recueils d'eſtampes pour m'indiquer d'autres figures de ce genre) mais cette figure unique eſt un Faune ivre, qui cuvant ſon vin, ne peut goûter un ſommeil doux & tranquille (1). Les anciens conſervoient même aux animaux endormis cette attitude généralement adoptée. Les deux lions antiques de marbre jaunâtre qui ſe trouvent à Berlin, ſont repréſentés endormis, ayant les pattes de devant croiſées & la tête appuyée deſſus. Faut-il donc s'étonner que les anciens aient donné la même attitude au Sommeil? Je viens de citer une figure du Sommeil rapportée par Maffei, & j'aurois pu citer deux pareils monumens de marbre indiqués par Tollius (2). Maffei fait encore mention de deux autres figures plus petites, qui ſe trouvoient autrefois dans la collection du connétable Colonna, & qui différoient peu ou point de la première.

L'attitude des jambes croiſées eſt le

---

(1) Maffei, *T. XCIV.* Cet auteur s'efforce de faire un Bacchus, de cette figure indécente. En vérité, le mauvais goût & les bévues de certains antiquaires ſont bien faits pour donner de l'humeur.

(2) Tab. CLI.

ſigne du repos, même dans les figures qui repréſentent des perſonnes éveillées : c'eſt ainſi que beaucoup de divinités des fleuves ſont repréſentées appuyées ſur leurs urnes ; & même dans les ſtatues placées debout, la jambe croiſée indique le repos ou le délaſſement. Par cette raiſon on voit ſouvent auſſi Mercure & les Faunes dans cette attitude, ſur-tout lorſqu'ils ſont occupés à quelqu'amuſement où à jouer de la flûte. Que l'on compare à-préſent toutes les conjectures & toutes les vraiſemblances que je viens de rapporter, avec les objections dénuées de toute preuve, par leſquelles on a prétendu détruire mon explication du paſſage en queſtion. La plus fondée de ces objections a été faite par un ſavant, auquel je ſuis redevable de pluſieurs obſervations très-importantes.

« L'explication donnée par M. Leſſing, du διεστραμμενης τας κοδας, » dit l'auteur des *Forêts Critiques* (1), » paroît être contraire au génie de » la langue grecque, & s'il étoit per-

(1) M. Herder. *Première Forêt*, p. 83. *édit. allemande.*

mis

» mis de haſarder des conjectures ;
» je pourrois traduire de mon côté ,
» *ils dormoient avec leurs jambes croi-*
» *ſées* ; c'eſt-à-dire , que la jambe de l'un
» étoit étendue ſur celle de l'autre ,
» afin d'indiquer la parenté du Som-
» meil avec la Mort , &c. ».

En quoi donc mon explication bleſſeroit-elle la langue ? Eſt-ce que διεστραμμενος ſignifie autre choſe qu'*oblique*, *déplacé de ſa direction?* Et tout ce qui eſt qualifié ainſi , doit-il néceſſairemeut être contrefait ? Car eſt-il poſſible de déſigner mieux & avec plus d'exactitude en grec quelqu'un qui auroit les jambes croiſées , que par διεστραμμενον (κατα) τας ποδας , ou par διεστραμμενας τας ποδας , avec ἐχοντα ſous-entendu ? Je n'y vois rien qui puiſſe offenſer la conſtruction de la langue ou la véritable ſignification des mots. Si Pauſanias avoit voulu dire « *con-*
» *trefait* », pourquoi ne ſe ſeroit-il pas ſervi du mot ordinaire σκολιος ?

On pourroit ſans doute pouſſer ces conjectures à l'infini ; mais faut-il oppoſer ce qui n'eſt que poſſible à une conjecture qui a beſoin de peu de choſe pour devenir une vérité ſenſible ? Au ſurplus , je ne puis même pas accorder qu'il

y ait de la poſſibilité dans la conjecture qu'on m'oppoſe ; car l'un des enfans repoſoit dans le bras droit, & l'autre dans le bras gauche de la Nuit ; parconſéquent, l'entrelacement des jambes de l'un & de l'autre de ces enfans deviendroit incompréhenſible. Enfin, en ſuppoſant la poſſibilité de cet entrelacement des jambes, le mot, διεστραμμενος, qui le ſignifieroit, ne diroit-il pas alors autre choſe que contrefait ? Cette ſignification ne ſeroit-elle pas également contraire à l'emploi de la langue ? La conjecture de mon adverſaire ne ſouffriroit-elle pas les mêmes difficultés qu'il oppoſe à la mienne, ſans qu'il eût aucun des moyens dont je me ſers pour les lever ?

Mais revenons au monument rapporté par Bellori. Si par tout ce qui précède, il eſt prouvé que les anciens artiſtes ont repréſenté le Sommeil avec les jambes croiſées ; s'il eſt prouvé qu'ils ont donné au dieu de la Mort une parfaite reſſemblance avec celui du Sommeil ; il eſt à préſumer qu'ils n'auront pas manqué de le repréſenter auſſi avec les jambes croiſées. Que ſeroit

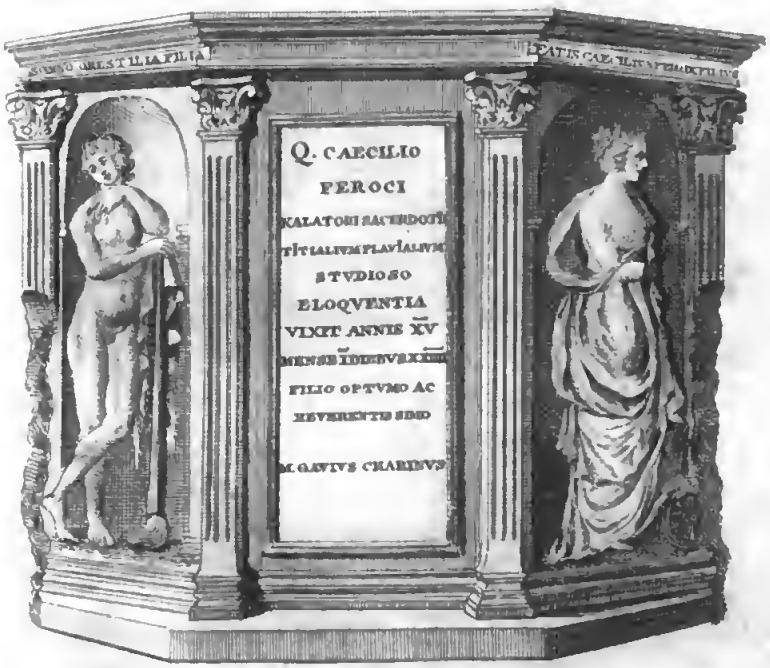
ce, ſi le monument de Bellori en étoit la preuve? Car, en effet, la figure eſt débout avec une jambe croiſée devant l'autre ; &, à mon avis, la ſingularité de cette poſition peut auſſi bien ſervir à conſtater la ſignification de la figure entière, que ce que j'en ai dit plus haut peut confirmer le ſigne caractèriſtique de ſa poſition en particulier.

Je n'ai pas beſoin d'obſerver, que j'aurois été moins prompt & moins hardi à haſarder mon aſſertion à cet égard, ſi le monument de Bellori étoit le ſeul qui repréſentât la Mort avec les jambes croiſées; car rien ne ſeroit plus naturel alors que de m'objecter, que ſi les anciens artiſtes ont repréſenté le Sommeil avec les jambes croiſées, ce n'a été qu'en le faiſant couché : poſition ordinaire à toute perſonne endormie ; que par conſéquent, on ne peut ni tirer aucune induction de l'attitude du Sommeil couché & endormi à celle qu'il auroit étant débout, ni en faire une application à l'attitude de la Mort à cauſe de leur reſſemblance réciproque; puiſque ce pourroit être l'effet du haſard, qu'un monument unique offrît

la Mort dans l'attitude où l'on voit communément le Sommeil.

Je n'atténue point la force de cette objection, & je ſens qu'elle ne peut être détruite que par la réunion de pluſieurs monumens antiques, qui offrent les mêmes repréſentations que celui de Bellori. Je me hâte donc d'en faire connoître ſuffiſamment, pour juſtifier la concluſion que j'ai droit d'en tirer; & je me flatte que les gravures de ces monumens, jointes à ce que je vais en dire, ne ſeront pas regardées comme un ornement inutile.

Je commence par la pierre ſépulcrale citée plus haut & rapportée par Boiſſard. (Voyez la planche II.) Comme des inſcriptions très-claires ne permettent pas de ſe tromper ſur la ſignification des figures, ce monument peut, pour ainſi dire, ſervir de clef pour tous les autres de ce genre. Mais dans quelle attitude ſe préſente ici la figure qui porte l'inſcription : *Somno Oreſtilia Filia?* C'eſt un jeune homme nu, qui fixe de côté la terre avec un regard triſte, en appuyant le bras ſur un flambeau renverſé, & en croiſant une



BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMANUELE III"
NAPOLI

jambe devant l'autre. Je ne dois pas paſſer ſous ſilence, que, parmi les manuſcrits de Pighius dépoſés à la bibliothèque royale de Berlin, il ſe trouve un deſſin qui repréſente ce monument, dont Spanheim a fait copier la figure du Sommeil pour l'ajouter à ſon commentaire ſur Callimaque (1). La reſſemblance de l'inſcription prouve que cette figure a été copiée d'après le monument de Boiſſard; de ſorte qu'on a d'autant plus lieu d'être ſurpris d'y remarquer des différences conſidérables. La figure ſvelte & gracieuſe de ce monument ſe trouve chez Pighius transformée en un adoleſcent gras & trapu; celui-ci a des aîles que l'autre n'a pas. Je ne parlerai pas des autres différences qu'on remarque dans la poſition de la tête & dans la direction des bras. On comprend facilement pourquoi Spanheim n'a pas pu remarquer ces différences. Cet auteur ne connoiſſoit le monument en queſtion, que par le recueil des inſcriptions de Gruter, où il a trouvé celle

(1) *Ad. Ver.* 234, *Hym. in Delum*, *p.* 524, *édit. Ern.*

qui concerne ce monument ſans la repréſentation de celui-ci : ignorant ſans doute, ou ne ſe rappellant pas que Boiſſard l'avoit déja rapportée, il crut mettre au jour une pièce abſolument inconnue, en la donnant en partie telle qu'il l'avoit trouvée dans les manuſcrits de Pighius. Grœvius eſt moins excuſable encore, puiſqu'il a ajouté à ſon édition des inſcriptions de Gruter la repréſentation de ce monument priſe chez Boiſſard (1), ſans avoir relevé la contradiction qui ſe trouve entre cette repréſentation & la deſcription que Gruter en a faite. Dans celle-ci la figure dont il s'agit eſt « *Genius alatus, crinitus, obeſus, dormiens, dextra manu in humerum ſiniſtrum, à quo velum retrorſum dependet, poſita* ». Et dans la repréſentation d'après Boiſſard, cette figure ſe trouve à la place oppoſée telle que nous la voyons ici, c'eſt-à-dire, ſans aîles, ſans une trop forte chevelure, ſans embonpoint, non endormie, & ſans poſer la main droite ſur l'épaule gau-

(1) *Pag. CCCIV.*

che. Une contradiction auſſi manifeſte eſt très-choquante, & doit naturellement rendre le lecteur méfiant, ſurtout s'il n'eſt prévenu par rien qui puiſſe le garantir de l'erreur. En attendant, cette contradiction prouve que les deux gravures ne peuvent pas avoir été faites d'après le monument même; une des deux doit avoir été exécutée de mémoire. Ceux qui ſont à portée de les comparer avec le monument peuvent ſeuls décider de quel côté eſt l'erreur. Boiſſard dit qu'il ſe trouvoit à Rome au palais du cardinal Ceſi; mais ce palais, ſi je ſuis bien informé, a été entièrement pillé & détruit en 1527. Il ſe pourroit que pluſieurs morceaux antiques que Boiſſard vit dans ce palais, ſe trouvaſſent actuellement dans le palais Farnèſe. Je le conjecture au moins relativement à l'Hermaphrodite & à la prétendue tête de Pyrrhus (1). Je crois

(1) *Hermaphroditus nudus, qui involutum palliolo femur habet.* — *Caput ingens Pyrrhi regis Epirotarum, galeatum, criſtatum, & armato pectore. Topogr. Parte I, p. 4, 5. Remarques* de Winkelmann ſur *l'Hiſtoire de l'Art*, p. 98, édit. allemande.

avoir retrouvé d'autres antiques de cette fameuſe collection du palais Ceſi dans d'autres cabinets ; en un mot, tout eſt diſperſé, & ſi le monument en queſtion exiſte encore, il ſeroit peut-être difficile de le retrouver. D'après de ſimples conjectures, je ne puis me décider ni pour le deſſin de Pighius, ni pour la gravure de Boiſſard ; car s'il eſt certain que le Sommeil peut être repréſenté avec des aîles, il n'eſt pas moins certain qu'il n'eſt pas néceſſaire qu'il ait cet attribut.

La planche III, repréſente le tombeau d'une femme appellée Clymène, priſe également chez Boiſſard (1). L'une des figures qu'on y voit a trop de reſſemblance avec celle dont je viens de parler, pour que cette circonſtance & la place qu'elle occupe puiſſent laiſſer la moindre incertitude à ſon égard. Elle ne peut repréſenter que le Sommeil, qui s'appuie de même ici ſur un flambeau renverſé avec une jambe croiſée devant l'autre. Au reſte, cette

(2) *Par. VI, pag.* 119.

BIBLIOTECA

figure eſt ſans aîles, & il ſeroit ſingulier que Boiſſard les eût oubliées une ſeconde fois. Il eſt très-poſſible, comme je l'ai déja obſervé, que les anciens aient ſouvent repréſenté le Sommeil ſans aîles; Pauſanias ne lui en donne point, lorſqu'il le décrit endormi dans les bras de la Nuit; & ni Ovide, ni Stace, n'en font aucune mention dans leurs deſcriptions très-détaillées de ce dieu & de ſa demeure. Broeckhuyſen s'eſt lourdement trompé, en diſant que ce dernier poëte donne deux paires d'aîles au Sommeil, ſavoir, une paire à la tête & l'autre aux pieds (1). Car quoique Stace ait dit de ce dieu :

Ipſe quoque & volucrem greſſum & ventoſa citavit Tempora :

cela ne doit cependant pas s'entendre d'aîles naturelles, mais du pétaſe aîlé & des talonnières que les poëtes don-

(1) *Ad Tibullum, lib. II, Eleg. I, v. 89. Et ſic quidem poetæ plerique omnes, videlicet ut alas habuerit hic deus in humeris. Papinius autem ſuo quodam jure peculiari, alas ei in pedibus & in capite adfingit, L. X, Theb. v.* 131.

noient à Mercure, & très-ſouvent auſſi à d'autres dieux, lorſqu'ils les repréſentoient empreſſés d'arriver quelque part. Au reſte, il s'agit ici moins des aîles attribuées au Sommeil, que de la forme & de la poſition de ſes pieds; je continue donc d'en montrer le διεσταμμενον dans pluſieurs monumens antiques.

La planche IV, repréſente une *pila* ou un ſarcophage, qui eſt encore pris dans Boiſſard (1). Gruter rapporte auſſi l'inſcription de ce ſarcophage, dont il appelle les deux génies avec les flambeaux renverſés, *Cupidines* (2). Mais la repréſentation du Sommeil nous eſt déja trop familière pour que nous puiſſions le méconnoître ici, où il ſe trouve encore avec une jambe croiſée devant l'autre. Mais pourquoi la même figure eſt-elle ici répétée? ou, pour mieux dire, pourquoi eſt-elle double en faiſant pendant l'une à l'autre? Ces deux figures repréſentent également le Sommeil; c'eſt-à-dire, l'une le Sommeil

(1) *Par. V. p. 115.*
(2) *Pag. DCCXII.*

BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III NAPOLI

paſſager, & l'autre le Sommeil éternel ; en un mot, ce ſont les deux frères jumeaux, le Sommeil & la Mort. Il m'eſt permis de préſumer que tels qu'on les voit ici, tels ils ſont de même ſur les monumens rapportés par Winkelmann, ſur la pierre ſépulcrale conſervée au palais Albani, & ſur l'urne cinéraire du collège Clémentin. Les arcs qui ſe trouvent aux pieds de ces génies ne doivent induire perſonne en erreur ; car ils peuvent appartenir auſſi-bien aux deux autres génies qui ſe ſoutiennent en l'air, qu'à ceux-là, & j'ai ſouvent trouvé ſur des monumens ſépulcraux un arc débandé & même briſé, non comme l'attribut de l'Amour ; mais ſans aucun rapport à ce dieu, & ſeulement comme l'emblême du terme de la vie. J'ignore comment un arc peut être le ſymbole d'une bonne mère de famille ; cependant une épitaphe antique, que Leich a publiée d'après l'anthologie manuſcrite (1), prouve qu'on l'a employé comme tel.

Τοξα μεν ἀυδασει ταν ἐυτοναν ἀγετιν ὁικόν.

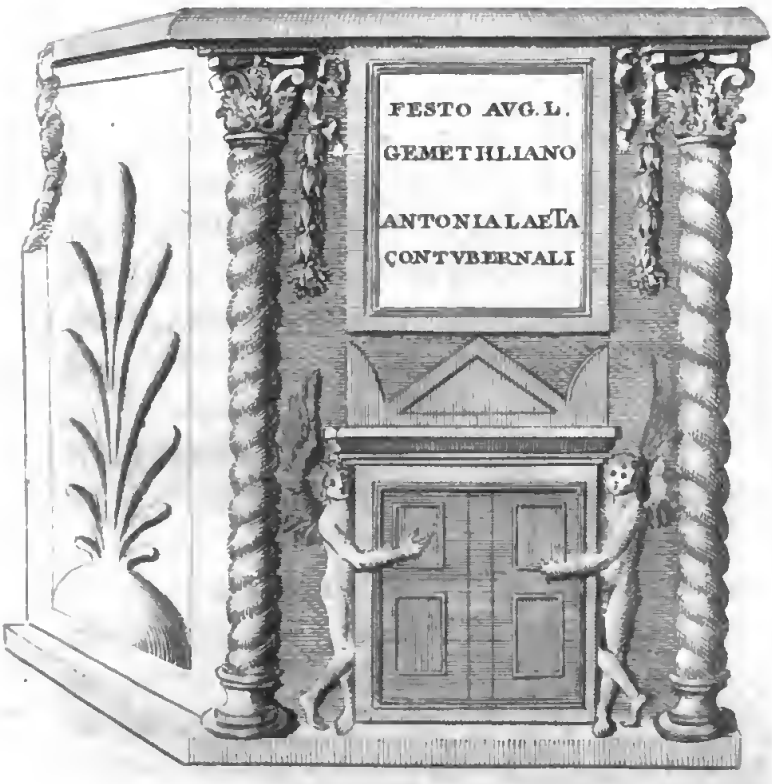
Il en réſulte au moins que l'arc ne

(1) *Sepulc. Car. XIV.*

doit pas toujours être regardé comme l'armure de l'Amour, & qu'il peut ſignifier plus que nous ne ſaurions expliquer.

J'ajoute ici la planche V, qui repréſente une pierre ſépulcrale, que Boiſſard a trouvée à Saint-Ange à Rome, dans le temple de Junon, au marché au poiſſon, où elle exiſte probablement encore (1). Derrière une porte à deux battans, on voit de chaque côté un génie aîlé, qui avance la moitié du corps & montre d'une main cette porte fermée. Cette repréſentation eſt trop parlante pour ne pas nous rappeller la *domus exilis Plutonia*, d'où l'on n'avoit aucun eſpoir de ſortir (2). Qui mieux que le Sommeil & la Mort ſont propres à être les portiers de cette priſon éternelle ? Dans l'attitude & l'action où nous voyons ces figures, le flambeau renverſé ſeroit ſuperflu pour les faire reconnoître ; l'artiſte leur a ſeulement donné l'attribut de la jambe croiſée. Mais cette poſition ne ſeroit-elle pas ici forcée, & contre

(1) *Parte*, *V.* *p.* 22.
(2) Tollii, *Expoſ. Sign. vet.* *p.* 292.



NAPOLI
BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III

nature, s'il n'eût pas été queſtion d'un ſigne caractèriſtique qu'il n'étoit pas permis de négliger?

Qu'on ne croie pas que je n'ai plus d'autres exemples à produire pour ſoutenir ma thèſe. J'en trouverois encore pluſieurs chez Boiſſard même, où la Mort, repréſentée comme Sommeil ou avec ce dieu, conſerve toujours la même poſition des jambes (1). Chez Maffei j'en pourrois faire une ample moiſſon dans le genre de la première figure gravée (2). Mais à quoi ſerviroit cette abondance? Quatre monumens de cette eſpèce, ſans compter celui de Bellori, ſont ſans doute plus que ſuffiſans pour détruire la conjecture, que ce qui offre à la réflexion un ſens indiqué avec fineſſe, ne doit être attribué qu'à l'effet du haſard. Ce ſeroit au moins l'événement le plus ſingulier & le plus extraordinaire qu'on pourroit imaginer. Quel haſard en effet ne ſeroit-ce pas, ſi ſur pluſieurs monumens antiques, dont l'authenticité ne

(1) Par exemple, *Part. III*, *p.* 69, & peut-être auſſi *Part. V*, *p.* 23.

(2) *Muſeo Veron. tab. CXXXIX.*

peut être conteſtée, certaines choſes ſe trouvoient préciſément telles, qu'elles devroient être ſuivant l'explication que j'ai donnée d'un certain paſſage; ou ſi ce paſſage ne pouvoit pas être expliqué autrement que comme s'il avoit été écrit préciſément pour ces mêmes monumens? Non, les jeux du haſard n'ont pas un pareil rapport entr'eux, & je puis ſoutenir ſans vanité que mon explication, quoiqu'elle m'appartienne, & que mon autorité ne puiſſe pas lui donner un grand poids, eſt cependant auſſi parfaitement démontrée, qu'une choſe de ce genre peut l'être.

Les objections de peu d'importance de ceux qui doutent de tout, méritent à peine une réfutation. Par exemple, on pourroit faire valoir contre moi ces vers de Tibulle (1):

Poſtque venit tacitus fuſcis circumdatus alis
Somnus, & incerto ſomnia vana pede.

Je conviens qu'ici le poëte parle clairement de Songes aux pieds con-

(1) *Lib. II, Eleg.* 1, *v.* 89, 90.

trefaits. Mais il s'agit de Songes ; & ſi ceux-ci ont les pieds conformés de cette manière, faut-il que le Sommeil les ait également ? Seroit-ce parce qu'il eſt le père des Songes ? Ce ſeroit en vérité une plaiſante raiſon. Cette réponſe pourroit ſuffire ; cependant ce n'eſt pas la meilleure qu'on puiſſe employer ; la voici : l'épithète *vara* n'appartient pas à Tibulle, mais bien à une correction arbitraire de Broeckhuyſen. Avant ce commentateur, on liſoit dans toutes les éditions, *nigra* ou *vana*. Cette dernière leçon eſt la véritable ; & ce n'eſt que la facilité de prêter une penſée étrangère au poëte par le changement d'une ſeule lettre, qui a pu engager Broeckhuyſen à le faire. Quoique les anciens poëtes aient ſouvent dépeint les Songes marchant & vacillant ſur des pieds foibles & mal aſſurés, c'eſt-à-dire, les Songes trompeurs ; il ne s'enſuit pas que ces pieds aient dû être contrefaits. Où eſt la néceſſité que des pieds foibles doivent être contrefaits, & ainſi de même en ſens contraire. Au ſurplus, chez les anciens tous les Songes n'étoient pas trompeurs ; ils croyoient qu'il y en

avoit de très-véridiques, & le Sommeil avec ſes enfans étoient auſſi - bien pour eux *Futuri certus* que *peſſimus auctor* (1). Par conſéquent, ſuivant les idées reçues, les anciens ne pouvoient pas donner à tous les Songes en général des pieds contrefaits comme le ſymbole de l'incertitude, & moins encore au Sommeil leur père. Cependant, à mon avis, on pourroit n'avoir point recours à toutes ces ſubtilités, quand même Broeckhuyſen, outre le paſſage mal expliqué de Pauſanias, en auroit pu citer un ſeul à l'appui de ſon opinion des pieds contrefaits qu'il donne aux Songes & au Sommeil. Il explique le ſens du mot *varus* par vingt paſſages inutiles, ſans qu'il cherche à prouver que ce ſoit une épithète attribuée aux Songes; il s'occupe uniquement à faire valoir comme une démonſtration le paſſage en queſtion de Pauſanias, ou plutôt la fauſſe traduction qu'on en a faite. Il eſt ridicule que ne pouvant trouver nulle part le Sommeil avec des pieds contrefaits,

(1) *Seneca Herc. Fur. v.* 1070.

il

il veuille ſe prévaloir d'un génie qui a cette défectuoſité, dont il eſt queſtion dans un paſſage de Perſe (1), où *Genius* ſignifie ſeulement *indoles*, & *varus éloigné* ou *écarté*.

--- --- *Geminos, horoſcope, varo*
Producis genio ---.

En général, cette diſcuſſion ſur le Διεγραμμενος de Pauſanias auroit été trop longue, ſi elle ne m'avoit pas fourni l'occaſion de rapporter, en même-tems, pluſieurs manières de repréſenter la Mort chez les anciens. Il en ſera au reſte de la poſition croiſée des jambes de de ce dieu & de celles du Sommeil ſon frére ce que l'on voudra : que cette poſition ſoit regardée comme caractériſtique ou non, les monumens que je viens de rapporter n'en prouvent pas moins que les artiſtes anciens ont conſtamment obſervé une reſſemblance entre la Mort & le Sommeil dans leurs repréſentations de ces dieux ; & c'eſt-là l'unique point que je voulois démontrer.

(1) *Sat. VI*, v. 18.

Quoique je ſois intimement convaincu de la réalité de cette marque caractèriſtique des jambes croiſées, je ne prétends cependant pas que toutes les figures du Sommeil & de la Mort doivent avoir cet attribut. Je trouve le cas très-poſſible où l'attitude en queſtion pourroit être en contradiction avec la ſignification de l'enſemble d'un monument, & je crois même pouvoir en donner des exemples; ſavoir, que lorſque la jambe croiſée eſt le ſigne du repos, cet attribut ne peut proprement convenir qu'à la mort déja arrivée; mais que lorſqu'on aura au contraire voulu repréſenter celle qui devoit encore arriver, cette intention aura exigé une autre attitude.

Je crois reconnoître cette attitude qui exprime l'approche de la mort ſur une pierre gravée rapportée par Stephanonius ou par Licetus (1). Un génie aîlé qui d'une main tient une urne cinéraire, & ſemble vouloir ſecouer de l'autre un flambeau pour l'éteindre, jette de côté un regard triſte ſur

(1) *Schemate VIII, p.* 123. Voyez la planche VI.

BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMANUELE III" - NAPOLI

un papillon qui rampe par terre. Les jambes écartées doivent déſigner ou ſa marche, ou l'attitude que le corps prend naturellement lorſque d'une main on veut jetter en arrière quelque choſe avec vigueur. Je ne m'arrêterai pas à réfuter les ſignifications forcées que le premier commentateur poëtique des pierres de Stephanonius & l'hiéroglyphique Licetus ont données à cette figure. Ils partent tous deux de la ſuppoſition, qu'un enfant aîlé doit néceſſairement être un Amour; mais comme ils ſe réfutent réciproquement, leurs aſſertions tombent dès qu'on examine l'unique baſe ſur laquelle ils les établiſſent. Ce génie eſt auſſi peu l'amour qui conſerve fidellement dans ſon cœur le ſouvenir d'un ami mort, que l'amour qui, fâché de ne pouvoir obtenir du retour, renonce à ſa paſſion. Il ne repréſente autre choſe que la Mort, qui, au moment de ſon approche, eſt occupée à éteindre ſon flambeau en le ſecouant; ſur lequel flambeau éteint nous la trouverons appuyée ailleurs dans ſon attitude ordinaire.

Auſſi ſouvent que les prétendus

Caſtor & Pollux qu'on voit dans la *Villa* Ludoviſi (1) ſe ſont offerts à mes yeux, je me ſuis toujours rappellé ce geſte pour éteindre le flambeau en le ſecouant. Pluſieurs ſavans ont déja douté que ce monument repréſentât Caſtor & Pollux ; mais je ne crois pas que le père della Torre & Maffei ſe ſoient approchés de la vérité dans les explications qu'ils en donnent. Ce ſont deux génies nus, d'une grande reſſemblance entr'eux, &q ui tous les deux ont une attitude où l'on remarque une douce mélancolie. L'un paſſe le bras autour de l'épaule de l'autre, qui de chaque main porte un flambeau. Il eſt ſur le point d'éteindre ſur un autel placé au milieu d'eux celui qu'il tient de la main droite, qu'il paroît avoir pris à ſon compagnon ; tandis qu'avec la main gauche il jette par-deſſus ſon épaule l'autre flambeau pour l'éteindre en le ſecouant avec force ; derrière eux eſt une petite figure de femme qui reſſemble beaucoup à une Iſis. Le père della Torre n'a vu dans ces figures qu'un

(1) Maffei, *tab. CXXI.*

ſacrifice à Iſis ; Maffei au contraire prétendoit y trouver Lucifer & Heſper. L'idée de celui-ci n'eſt pas heureuſe, quoiqu'il réfute aſſez bien l'explication du père della Torre ; car comment Maffei prouvera-t-il que les anciens ont repréſenté Lucifer & Heſper comme deux êtres diſtincts & ſéparés ? C'étoient ſeulement deux noms de la même étoile & du même perſonnage mythologique (1). Il eſt fâcheux qu'un homme qui prétend deviner tous les ſecrets de l'antiquité, ignore des choſes auſſi généralement connues ! Il me paroît donc qu'il eſt néceſſaire de chercher à donner une meilleure explication de ce ſuperbe monument antique ; & ſi je propoſe d'en faire une repréſentation du Sommeil & de la Mort, je prétends haſarder ſeulement une ſimple conjecture. Il ſaute aux yeux que leur attitude n'eſt pas celle de deux perſonnes qui offrent un ſacrifice ; & ſi l'un des flambeaux doit mettre le feu à l'offrande, pourquoi l'autre eſt-il jetté en arrière ? La

(1) Hyginus, *Poet. Aſtr. libr. II, cap.* 42.

circonſtance que la même perſonne éteint les deux flambeaux me paroît très-expreſſive & très-ingénieuſe ; car, à proprement parler, la mort met fin au ſommeil & à la vie. Suivant ma conjecture, la petite figure de femme ſeroit la Nuit, mère commune du Sommeil & de la Mort ; car ſi le *Calathus* ou panier qu'elle a ſur la tête doit indiquer une Iſis ou une Cybèle, comme la mère de toutes choſes, je ne ſerois pas ſurpris de voir auſſi la Nuit avec ce *Calathus*, puiſqu'Orphée l'appelle : θεων γενετειρα-ἡ δε και ἀνδρων.

D'ailleurs, la conſéquence la plus ſûre que l'on puiſſe tirer de la figure de Stephanonius, jointe à celle de Bellori, c'eſt que l'urne cinéraire, le papillon & la couronne ſont les attributs par leſquels la Mort a été diſtinguée du Sommeil qui lui reſſembloit. La marque caractériſtique de celui-ci étoit une corne.

Par cette obſervation on pourroit peut-être jetter quelque lumière ſur le ſens d'une repréſentation ſingulière, qui ſe trouve ſur la pierre ſépulcrale d'un certain Amemptus, affranchi de je ne ſais quelle impératrice ou princeſſe

BIBLIOTECA NAZIONALE NAPOLI

impériale. Voyez la planche VII. (1), où il y a un centaure qui touche la lyre, & une centaureſſe qui joue de la double *tibia*, & qui portent ſur leur dos des enfans aîlés, qui jouent tous les deux de la flûte ou du fifre; ſous un des pieds de devant que lève chaque centaure ſe trouvent d'un côté un vaſe, & de l'autre une corne. Quel ſens faut-il attacher à cette allégorie? que peut-elle ſignifier ici? Un ſavant comme M. Klotz, dont la tête eſt farcie de petits amours, ne ſeroit pas embarraſſé de répondre. « Ce ſont » mes chers Amours, s'écrieroit-il, » & le ſage artiſte a voulu repréſen- » ter ici le triomphe de l'Amour ſur » les êtres les plus indomptables, & » cela par le pouvoir de la muſique »! Vraiment oui, rien n'étoit plus digne de la ſageſſe des anciens artiſtes que de ſolâtrer ſans ceſſe avec l'Amour, ſur-tout avec celui que nos aimables critiques modernes connoiſſent ſi bien! Il ſeroit cependant poſſible que, ſuivant le langage de ces ſavans, un ancien artiſte eût moins ſacrifié à

(1) Boiſſard, *Part. III*, *p.* 144.

l'Amour & aux Graces, & qu'ici il eût été à cent lieues de leur cher petit dieu; il seroit possible, dis-je, que ce qui leur paroît ressembler comme deux gouttes d'eau à l'Amour, ne signifiât rien moins que le Sommeil & la Mort: la chûte seroit en vérité plaisante.

L'un & l'autre de ces dieux ne nous sont plus étrangers sous la forme de petits enfans aîlés; & le vase à côté de l'un, ainsi que la corne à côté de l'autre me paroissent offrir un sens aussi clair que leurs noms écrits en toutes lettres pourroient le faire. Je n'ignore pas qu'il seroit possible que ce vase & cette corne ne fussent que des coupes à boire, & que les centaures ne passoient pas chez les anciens pour être de mauvais buveurs, puisqu'on les trouve sur beaucoup de monumens à la suite de Bacchus, & même attelés au char de ce dieu (1). Mais étoit-il besoin d'indiquer cette qualité généralement reconnue par des attributs particuliers? N'est-il pas plus conforme à la destination du monument dont il s'agit, de prendre ce vase

(1) *Gemme antiche colle spofizioni di* P. A. Maffei, *Parte III*, *p.* 58.

& cette corne pour les attributs du Sommeil & de la Mort, qu'ils ont été obligés de jetter des mains pour pouvoir jouer de leurs flûtes ?

Mais en prenant le vaſe ou l'urne pour l'attribut de la Mort, je ne prétends pas qu'on entende ſeulement par-là l'urne cinéraire proprement dite, *Oſſuarium*, *Cinerarium*, ou quel que ſoit le nom qu'on ait donné au vaſe, dans lequel on conſervoit les reſtes des corps morts réduits en cendres : j'y comprends auſſi les Ληκυθοι, les phioles de toute eſpèce placées communément à côté des corps morts qu'on enterroit ; ſans m'occuper de ce que ces phioles pouvoient contenir. Un cadavre qu'on alloit porter en terre, reſtoit chez les Grecs auſſi peu ſans une de ces phioles que ſans couronne, ainſi que pluſieurs paſſages d'Ariſtophane le prouvent entr'autres très-clairement (1). De ſorte qu'on peut facilement concevoir comment l'une & l'autre ſont devenues les attributs de la Mort.

---

(1) Principalement dans les Harangueuſes, où

Il y a encore moins de doute que la corne ait été donnée pour attribut au Sommeil : une infinité de paſſages prouvent que les poëtes en ont parlé. D'une corne pleine il répand ſes bienfaits ſur les paupières des mortels fatigués :

— — — *Illos poſt vulnera feſſos*
Exceptamque hiemem, cornu perfuderat omni
Somnus ; —

Blépyrus gronde Praxagora, ſa femme, de ce que s'étant ſecretement levée la nuit, elle étoit ſortie avec ſes habits. (*L.* 533, 34).

Ὦχϑ' κατελιπϑε' ὥστε μοι προκείμενον,
Μοιον ὑ'σιφανωσασ', ὑδ' ἐπιϑεισα ληκυϑιν.

Le Scholiaſte y ajoute : Εωϑασι γαρ ἐπι τοις νεκροις τυτο ποιειν. Qu'on compare dans la même pièce, les lignes 1022, 27, où ſe trouve la deſcription des cérémonies funébres en uſage dans la Grèce. On voit au même endroit, ligne. 987, 88, que les phioles, ληκυϑοι, qu'on enterroit avec les morts étoient peintes, & que ce ne furent pas toujours les artiſtes les plus habiles qui s'occuperent de pareils ouvrages. Taneguy le Fevre paroît avoir été d'avis, qu'on n'enterroit pas avec les morts de véritables phioles peintes, mais qu'on les peignoit autour d'eux ; car à ce dernier paſſage il ajoute la remarque : *Quod Autem lecythi mortuis appingerentur, aliunde ex Ariſtophane innotuit.* J'aurois deſiré, qu'il eût clairement indiqué cet *aliunde*.

Avec ſa corne vuide il ſuit la Nuit qui ſe retire dans ſa grotte :

Et Nox, & cornu fugiebat Somnus inani.

Et les artiſtes le repréſentoient tel que le voyoient les poëtes (1). Ni les uns, ni les autres ne connoiſſoient la double corne dont l'imagination déréglée de Romeyn de Hooghe l'a ſurchargé (2).

En admettant que ces deux génies, aſſis ſur le dos des centaures, pourroient être le Sommeil & la Mort, quel ſeroit alors le ſens de l'allégorie entière ? Cependant ſi j'avois été aſſez heureux d'en deviner une partie, faudroit-il que je fuſſe en état d'expliquer le reſte ? Il eſt poſſible que ce monument ne cache pas des ſecrets impénétrables. Amemptus étoit peut-être un habile muſicien qui excelloit ſur les inſtrumens que nous voyons en-

(1) *Servius ad Aeneid', VI, v. 233. Somnum cum cornu novimus pingi. Lutatius apud Barthium ad Thebaid, VI, v. 27. Nam ſic a pictoribus ſimulatur, ut liquidum ſomnium ex cornu ſuper dormientes videatur effundere.*

(2) Hiéroglyphes des anciens peuples.

tre les mains de ces êtres ſouterrains ; car, ſuivant les poëtes, les centaures ſe trouvoient auſſi aux portes des enfers :

Centauri in foribus ſtabulant, —

& il étoit très-commun d'ajouter ſur le tombeau d'un artiſte les inſtrumens de ſon art ; ce qu'on auroit exécuté ici avec beaucoup de fineſſe à la louange d'Amemptus.

Au reſte, je ne puis parler qu'avec une grande réſerve de ce monument en général ; car ici l'exactitude de Boiſſard m'eſt encore ſuſpecte. J'ai emprunté le deſſin de cet auteur ; mais avant lui Smetius avoit déja publié l'inſcription de ce monument avec une ligne de plus (1). En y ajoutant la deſcription des figures qui s'y trouvent, il dit au ſujet des principales : « *In-* » *ferius Centauri duo ſunt, alter mas,*

(1) Cette ligne nomme les perſonnes qui érigèrent ce monument à Amemptus.

LALUS. ET. CORINTHUS. L.

Voyez Gruterus, *Corp. Inſcr. p. DCVI. édit. Græv.*

» *lyncea inſtratus, lyram tangens, cui* » *genius alatus, fiſtula, Geamanicæ* » *modernæ ſimili, canens inſidet :* » *alter fœmina, fiſtulis duabus ſimul in* » *os inſertis canens, cui alter Genius* » *fœmineus alis papilionum, manibus* » *neſcio quid concutiens, inſidet. Inter* » *utrumque cantharus & cornu Bachicum* » *projecta jacent* ». Tout ſe rapporte exactement à la gravure de Boiſſard, au génie près que porte le centaure femelle. Suivant Smetius, ce génie doit auſſi être femelle, avoir des aîles de papillon, & frapper quelque choſe avec les deux mains. Boiſſard dit que les aîles de ce génie ſont pareilles à celles de ſon compagnon, & qu'au lieu d'avoir des cymbales ou des crotales, il joue du même inſtrument que l'autre. — Il eſt fâcheux de trouver de pareilles contradictions ; elles doivent ſouvent rendre l'étude des antiquités très-déſagréables, quand on ne veut rien établir ſur des baſes incertaines.

Cependant ſi Smetius avoit décrit ce monument avec plus d'exactitude que Boiſſard, il ne faudroit pas pour cela rejetter mon explication ; car alors le génie femelle aux aîles de papillon

ſeroit une Pſyché, & celle-ci étant l'emblême de l'ame, on verroit ſur ce monument, au lieu de la Mort même, ſeulement l'ame du mort. L'attribut du vaſe ou de l'urne pourroit lui convenir également, & celui de la corne déſigneroit toujours le Sommeil.

Je penſe avoir trouvé auſſi le Sommeil ailleurs que ſur des tombeaux, & ſur-tout dans une ſociété où perſonne ne l'auroit ſoupçonné, c'eſt-à-dire, dans la ſuite de Bacchus, où l'on voit ſouvent un enfant ou génie portant une corne d'abondance, & je ne me rappelle pas que quelqu'un ſe ſoit donné la peine de déterminer avec exactitude la ſignification de cette figure. Elle a été remarquée, par exemple, ſur la fameuſe pierre de Bagarris, qui ſe trouve dans la collection du roi de France, par Caſaubon, qui en a donné la première explication, & par tous les antiquaires ſes ſucceſſeurs (1). Mais aucun n'a rien ajouté à ce qu'on y voit; c'eſt-à-dire, que ce génie eſt reſté ſimplement un génie

(1) Voyez *Dactyol.* de Lippert, I, 366.

qui porte une corne d'abondance. J'oſe en faire le dieu du Sommeil ; car il eſt prouvé que le Sommeil eſt repréſenté par un petit génie, & que la corne eſt ſon attribut. D'ailleurs quel compagnon pourroit être plus agréable à Bacchus pris de vin que le dieu du Sommeil ? Les tableaux dont Stace orne le palais du Sommeil, prouvent que les anciens artiſtes l'ont ſouvent repréſenté dans la compagnie de Bacchus (1).

Mille intus ſimulacra dei cælaverat ardens
Mulciber. Hic hæret lateri redimita Voluptas.
Hic comes in requiem vergens labor. Eſt ubi Bacho,
Eſt ubi Martigenæ ſocium pulvinar Amori
Obtinet. Interius tectum in penetralibus altis,
Et cum Morte jacet : nullique ea triſtis imago.

---

(2) *Thebaid. X*, *v.* 100, Barthius, n'auroit pas dû dédaigner de commenter ce paſſage, parce qu'il ne ſe trouve pas dans quelques-uns des meilleurs manuſcrits. Il en valoit la peine auſſi bien que d'autres vers plus mauvais, ſur leſquels il a étalé beaucoup d'érudition ſans utilité.

Ces dieux mêmes ont été adorés conjointement comme les deux plus puiſſans & plus agréables conſervateurs de la vie humaine, ſi l'on en doit croire une inſcription ancienne, ou ſi cette inſcription date des premiers tems de l'antiquité (1).

Ce n'eſt pas ici le lieu de ſuivre cette trace avec plus d'attention. Il m'importe auſſi peu d'allonger cette diſſertation, en raſſemblant de tous côtés des preuves que les anciens artiſtes ont repréſenté la Mort comme le Sommeil, ou le Sommeil comme la Mort, enſemble ou ſéparément, avec ou ſans attributs. Les monumens cités, quand même il n'en exiſteroit pas d'autres, prouvent ſuffiſamment ce que je me ſuis propoſé de démontrer ; de ſorte que je puis paſſer ſans crainte à la ſeconde partie de cette diſſertation.

II. Je ſoutiens que les anciens artiſtes, en repréſentant un ſquélette, avoient autre choſe en vue, que la Mort ou la divinité de la Mort. Je prouverai donc ; 1°. que de pareilles

(3) *Corp. Inſcript. p. LXVII*, 8.

repréſentations

repréſentations n'avoient aucun rapport à la Mort ; & , 2°, j'indiquerai à quoi on doit les rapporter.

1°. Je ne me ſuis jamais aviſé de dire que les anciens n'ont pas repréſenté des ſquélettes. Suivant M. Klotz, je devrois cependant l'avoir fait , & cela parce que les anciens s'abſtenoient de repréſenter des objets hideux & dégoûtans ; car il prétend que , ſuivant mon opinion, les repréſentations qu'on en trouve ſur les pierres gravées doivent appartenir à l'allégorie , qui a diſpenſé les anciens artiſtes de ſuivre ſtrictement les ſévères lois du beau Idéal. Si j'étois réduit à me ſervir de pareils moyens , je pourrois dire, que toutes les figures qu'on voit ſur les pierres ſépulcrales & ſur les urnes cinéraires appartiennent auſſi au langage figuré ; & alors il ne reſteroit des exemples qu'il m'a oppoſés , que les deux ſigures en bronze du Muſée, de Kircher & de la galérie de Florence ; or , l'on ne peut certainement pas prendre ces deux figures pour des productions de l'art , dans le ſens que j'ai donné à cette dénomination dans mon *Laooon*.

Mais qu'ai-je beſoin d'obſervations auſſi fines pour combattre M. Klotz avec ſuccès ? Il ſuffit de nier ſimplement ce qu'il veut mettre à ma charge. Je n'ai avancé nulle part, que les anciens artiſtes n'ont jamais repréſenté des ſquélettes ; j'ai ſeulement dit, qu'ils n'ont pas repréſenté la Mort par un ſquélette. Il eſt vrai que j'ai cru pouvoir douter de l'antiquité du ſquélette de bronze de Florence ; mais j'ai ajouté immédiatement après : « On ne peut » pas prendre ce ſquélette pour la » Mort, parce que les anciens la » repréſentoient autrement ». M. Klotz a ſupprimé ce paſſage important, qu'il auroit cependant dû citer, parce qu'il contient la preuve, que je n'ai pas voulu nier d'une maniere abſolue ce qui me paroît douteux. Ce paſſage prouve, que mon opinion ſe réduiſoit à ceci : ſi la figure en queſtion doit repréſenter la Mort, ſuivant Spence, elle n'eſt pas antique ; & ſi elle eſt antique, elle ne repréſente pas la Mort.

En effet, dès-lors je connoiſſois déja pluſieurs monumens antiques, ſur leſquels on trouve des ſquélettes ; & actuellement j'en connois plus que M. Klotz, mal-

gré ſa jactance, n'étoit en état d'en indiquer; car tous ceux qu'il cite ſe trouvent, à un ſeul près, rapportés par Winkelmann dans ſon *Eſſai ſur l'Allégorie*. Il eſt viſible, que cet auteur a été ſimplement copié par M. Klotz, vu que celui-ci n'a pas relevé une erreur eſſentielle. Winkelmann écrit : « Je remar» que ici, qu'on ne voit des ſquélettes » que ſur deux monumens antiques & » des urnes de marbre, dont l'une ſe » trouve à Rome dans la *Villa* Médicis, » & l'autre dans le Muſée du collège » Romain. Spon, parle d'un autre mo» nument avec un ſquélette qui ne ſe » trouve plus à Rome ». Au ſujet du premier ſquélette de la *Villa* Médicis, Winkelmann cite les *Rech. d'Antiq.* de Spon, *p.* 93 ; & au ſujet du troiſième, qui n'eſt plus à Rome, il cite les *Miſcel. Ant. p.* 7, du même auteur. Mais l'un & l'autre ſont le même ; & ſi celui qui eſt rapporté dans les *Recherches* eſt encore dans la *Villa* Médicis, l'autre, dont il eſt parlé dans les *Miſcellaneis*, eſt ſûrement auſſi à Rome, & ſe trouve ſans doute dans la même *Villa* Médicis. Je dois cependant obſerver, que Spon ne le vit pas dans

ce palais, mais dans la *Villa* Madama. M. Klotz a auſſi peu comparé ces deux citations de Spon que Winkelmann, ſans cela, en me renvoyant aux deux monumens de marbre cités par ce dernier dans ſon *Eſſai ſur l'Allégorie*, il n'auroit pas porté de nouveau en ligne de compte le monument rapporté par Spon; il me permettra par conſéquent de le rejetter comme un double emploi.

Cependant pour dédommager mon adverſaire de cette perte, je lui offre une demi douzaine d'autres ſquélettes. D'abord, je lui en préſenterai trois enſemble qu'il trouvera ſur une pierre gravée de la *Dactyliothèque* d'Andreini de Florence, citée par Gori (1). Ce même Gori lui indiquera le quatrième ſquélette ſur un marbre antique conſervé à Florence (2). Il trouvera le cinquième, ſi je ne me trompe, chez

(1) *Inſcrip. Antiq. quæ in Etruriæ Urbibus exſtant. Part. I, p.* 455.

(2) *Ibid, p.* 382. — *Tabula, inqua ſub titulo ſculptum eſt caniſtrum, binæ corollæ, fœmina coram menſa tripode in lectiſternio decumbens. Pluto quadriga vectus animam rapiens, præeunte Mercurio petaſato & caduceato, qui rotundam domum intrat, prope quam jacet ſceletus.*

Fabretti (1); & le ſixième ſur la ſeconde des pierres gravées de Stoſch, dont il n'a rapporté que la première, d'après les empreintes de Lippert (2).

L'étude de l'antiquité ſeroit ſans doute un travail pitoyable, ſi elle ſe bornoit à des connoiſſances auſſi ſuperficielles, & ſi pour être ſavant, il ſuffiſoit d'avoir la mémoire bien meublée de pareilles miſères.

Il me ſemble, que cette étude peut & doit avoir un objet plus intéreſſant. Il y a une grande différence entre un marchand d'antiques & un véritable connoiſſeur. L'un colporte de vieux teſſons, & l'autre eſt animé de l'eſprit des anciens; le premier penſe d'après ſes yeux, & le ſecond voit par la penſée; avant que l'un diſe, « telle choſe eſt » ainſi », l'autre ſait déja ſi cela eſt poſſible. Que le marchand d'antiques tire les ſquélettes par centaines des décombres, pour prouver que les anciens artiſtes ont repréſenté ainſi la Mort; le connoiſſeur hauſſera les épau-

(1) *Inſcript. cap. I, n.* 17, rapporté par Gori à l'endroit indiqué ci-deſſus.

(2) *Deſcript. des Pierres gr. p.* 517, *n.* 241.

les & il répétera ce qu'il avoit déja dit avant que de connoître ces antiques, c'eſt-à-dire, qu'elles ne dattent pas d'auſſi loin qu'on le croit, ou qu'elles n'ont pas la ſignification qu'on prétend leur donner.

Mais ſans m'embarraſſer ſi l'authenticité de ces antiques eſt prouvée ou eſt encore à prouver, je demande ſur quoi l'on peut fonder l'opinion, que chez les anciens un ſquélette repréſentoit la Mort? Seroit-ce parce que nous autres modernes l'avons repréſentée ainſi? Mais, de nos jours, il ſe trouve encore des artiſtes qui repréſentent Bacchus ſurchargé d'embonpoint; faut-il croire pour cela que les anciens ont repréſenté de même ce dieu? S'il ſe trouvoit un bas-relief dont le ſujet fut la naiſſance d'Hercule, & ſi nous-y découvrions une femme aſſiſe devant la porte, ayant les mains jointes, *digitis pectinatim inter ſe implexis*, ſerions nous autoriſés à dire que cette femme prie Junon Lucine, pour que les couches d'Alcmène ſoient promptes & heureuſes, parce que de nos jours on prie les mains jointes? Cette raiſon ſeroit ſi pitoyable, qu'honnêtement on

ne peut pas croire, que quelqu'un veuille s'en prévaloir. Au ſurplus, les modernes ne repréſentent pas la Mort par un ſimple ſquélette; ils lui mettent une faux ou quelque choſe de ſemblable à la main, & ce ſeul attribut ſert alors à la caractériſer.

Pour croire que les anciens artiſtes ont repréſenté la Mort par un ſquélette, il faudroit que la repréſentation même, ou des témoignages irréfragables des auteurs anciens le prouvaſſent: mais aucun de ces moyens ne vient à l'appui de ce ſentiment, pas même le témoignage le plus indirect.

J'appelle des témoignages indirects, les alluſions & les peintures des poëtes. M'indiquera-t-on le plus petit trait dans les ouvrages des anciens poëtes Grecs & Romains, qui puiſſe faire ſoupçonner que la Mort ſe ſoit offerte à leur penſée ſous la forme d'un ſquélette, ou qu'ils l'aient vu repréſentée de cette manière?

On trouve fréquemment des peintures de la Mort dans les anciens poëtes, & ſouvent elles ſont effroya-

bles. C'eſt la Mort pâle & blême (1); elle plane autour de nous avec des aîles noires (2); elle tient un glaive à la main (3); elle grince ſes dents affamées (4); elle ouvre une gueule avide (5); elle marque ſes victimes avec des ongles enſanglantés (6); ſa taille giganteſque & monſtrueuſe couvre un champ de bataille de ſon ombre (7); elle emporte des villes entières dans ſes mains (8). Mais peut-on ſoupçonner qu'il ſoit queſtion d'un ſquélette dans ces paſſages ? Euripide l'introduit dans une de ſes tragédies, comme un des perſonnages de la pièce, & là encore, c'eſt la Mort triſte, terrible & inexorable. Cependant ce poëte fut bien éloigné de la mettre

---

(1) *Pallida, lurida Mors.*

(2) *Atris circumvolat alis.* HORAT. *Sat. II*, 1, *v.* 58.

(3) *Fila ſororum enſe metit.* STATIUS, *Theb. I*, *v.* 633.

(4) *Mors avidis pallida dentibus.* SENECA, *Her. Fur.*

(5) *Avidos oris hiatus pandit. Idem Œdipo.*

(6) *Præcipuos annis animiſque cruento ungue notat.* STATIUS, *Theb. VIII*, *v.* 380.

(7) *Fruitur cælo, bellatoremque volando campum operit. Idem, ibid, v.* 378.

(8) *Captam tenens ferit Manibus urbem. Idem Theb. I, v.* 633.

en ſcène ſous la figure d'un ſquélette ; quoique l'ancienne *Skevopoeie* n'étoit pas trop réſervée dans ſes moyens, lorſqu'il s'agiſſoit d'effrayer les ſpectateurs par des formes horribles. On ne trouve aucune trace qu'on ait catactériſé la Mort autrement, que par ſa draperie noire (1), & par le poignard avec lequel elle coupoit au mourant le cheveu fatal pour le conſacrer aux dieux infernaux (2). Peut-être auſſi avoit-elle des aîles (3).

Mais ces paſſages ne prouveroient-ils pas auſſi contre moi? Lorſqu'on m'accorde que le ſquélette ne ſe trouve pas dans les portraits que les poëtes ont faits de la Mort, ne dois-je pas accorder de mon côté, que ces portraits ſont trop horribles pour qu'ils puiſſent ſubſiſter avec la manière de repréſenter cette divinité, qui, ſuivant

---

(1) *Alceſt.* v. 843, où Hercule l'appelle Ανακτα τον μελαμπτυλον τυχρων.

(2) *Ibid*, v. 76, 77, où elle dit d'elle même :

Ιερος γαρ ειμι τον κατα χθονος θεον
Ουτω τοδ' ἐγχυς κρατος ἀγνισω τριχα.

(3) Si toutefois le πτερωτις φδας, v. 261, ſe rapporte à la Mort.

mon opinion, a été adoptée par les anciens artiſtes? Si par une conſéquence juſte, on peut apprécier les peintures matérielles d'après ce qui ne ſe trouve pas dans les peintures poëtiques, cette conſéquence n'eſt-elle pas également admiſſible, relativement à tout ce qui ſe trouve dans ces dernières peintures?

Je réponds négativement, parce que, dans les deux cas, cette induction ne ſeroit pas également exacte. Les peintures poëtiques ont une ſphère plus étendue que celles de l'art, qui, en perſonnifiant les idées abſtraites, n'en peut exprimer que les traits généraux & eſſentiellement caractèriſtiques, & qui eſt forcé de renoncer à toute modification particulière & accidentelle, qui pourroit être une exception à la règle, ou contrarier les idées reçues; car de pareilles modifications de la choſe la rendroient méconnoiſſable; & il importe à l'art que le ſens de ſes productions ne ſoit pas équivoque. Il n'en eſt pas de même de la poéſie. En perſonnifiant une idée abſtraite, le poëte peut, ſous de certains rapports, faire agir ſon per-

ſonnage même contre le caractère qu'il lui a donné ; il a le droit de le modifier ſuivant chaque événement iſolé, où une application particulière peut devenir une nouvelle beauté poëtique ; ſans que de pareilles modifications puiſſent faire perdre de vue la nature & le caractère général du perſonnage.

Ainſi, quand l'art veut repréſenter d'une manière ſenſible l'idée de la Mort, comment y réuſſira-t-il, ou comment y pourra-t-il mieux réuſſir, qu'en donnant à ſa repréſentation ces attributs généraux qui conviennent à la Mort dans tous les cas quelconques ? Et ces attributs ne ſe réduiſent-ils pas à l'état de repos & d'inſenſibilité ? Plus l'art chercheroit à exprimer des choſes accidentelles, qui pourroient éloigner les idées de repos & d'inſenſibilité, plus auſſi ſa repréſentation deviendroit méconnoiſſable ; à moins qu'il n'eût recours à des inſcriptions ou à des ſignes de convention, qui ne ſont pas moins intelligibles ; & alors l'art ceſſeroit d'être un art d'imitation. Le poëte n'a pas la même choſe à craindre. La langue a déja

élevé pour lui toutes les idées abſtraites au rang des êtres exiſtants par eux mêmes, & le même mot reveillera toujours la même idée, quels que ſoient les acceſſoires diſparates que le poëte y aura réunis. Qu'il peigne tant qu'il voudra la Mort ſous une forme terrible, douloureuſe & cruelle, nous n'oublierons jamais que c'eſt ſeulement la Mort, & que cette forme horrible ne lui convient qu'à raiſon de certaines circonſtances particulières.

L'état de mort n'a rien de terrible par lui-même, & en tant que *mourir* eſt le paſſage à cet état, il ne peut avoir également rien de terrible. Mourir de telle ou telle manière, ſubitement, dans telle ou telle ſituation, par la volonté de celui-ci ou de celui-là, au milieu des tourmens, avec déshonneur ou mépris; voilà ce qui ſeul peu devenir terrible, & le devient en effet. Mais alors, eſt-ce la fin de notre exiſtence, eſt-ce la mort qui cauſe cette terreur? Non certainement; la mort met fin à toutes ces angoiſſes; il faut attribuer à la pauvreté des langues de ne pouvoir exprimer par des mots différens, l'état qui mène inévitable-

ment à la mort, & celui de la mort même. Je n'ignore pas que cette pauvreté peut ſouvent devenir une ſource du pathétique, & que le poëte ſur-tout y trouve ſon compte; mais la préférence eſt due à la langue qui, en dédaignant le pathétique fondé ſur la confuſion des idées & des choſes, prévient celle-ci par des termes propres & différens. L'ancienne langue grecque, la langue d'Homère paroît avoir eu cet avantage. Ce père des poëtes, met une grande différence entre Κηρ & Θανατος; car il n'auroit pas ſi ſouvent réuni Θανάτον και Κηρα, s'il leur avoit donné la même ſignification. Par Κηρ il entend la néceſſité de mourir, qui ſouvent peut être ſiniſtre; comme, par exemple, une mort prématurée, violente, honteuſe, imprévue; & par Θανατος la mort naturelle qui n'eſt pas précédée par la Κηρ, ou l'état de mort ſans rapport au paſſage qui y conduit. Les Romains auſſi faiſoient une diſtinction entre *Lethum* & *Mors*.

Emergit late Ditis chorus, horrida Erinnys,

Et Bellona minax, facibuſque armata
Megæra,
Lethumque, inſidiæque, & lurida Mortis
imago :

dit Petrone. Spence penſe que cette différence eſt difficile à ſaiſir : que les Romains entendoient peut-être par *Lethum* le principe général ou la ſource de la mortalité, dont les enfers étoient la demeure ; & par *Mors* la cauſe immédiate de chaque genre particulier de mortalité ſur notre globe (1). Quant à moi, je ſerois tenté de croire, que dans l'origine *Lethum* ſignifioit la manière de mourir, & *Mors*, la Mort en général; car Stace dit (2) :

---

(1) *Polymetis*, *p.* 261. The Roman poets ſometimes make a diſtinction between *Lethum* and *Mors*, wich the poverty of our language will not allow us to expreſs; and wich it is even difficult enough to conceive. Perhaps, they meant by *Lethum* that general principle or ſource of mortality, wich they ſuppoſed to have its proper reſidence in hell; and by *Mors*, or *Mortes* (for they had ſeveral of them) the immediate cauſe of each particular inſtance of mortality on our earth.

(2) *Thebaid*, *IX*, *v.* 280.

Mille modis Lethi miſeros Mors una fatigat.

« Les manières de mourir ſont in-
» finies ; mais il n'y a qu'une ſeule
» Mort ». Par conſéquent, *Lethum* auroit répondu à Κηρ, & *Mors* à Θανατος ; Cependant il ſe peut que, dans la ſuite, ces deux mots aient été confondus dans les deux langues, & pris pour des ſynonimes.

Au reſte, je crois avoir à faire à un adverſaire qui fait diſputer le terrain pied à pied. Il pourroit donc me dire : « La diſtinction entre Κηρ
» & Θανατος me plaît ; cependant ſi
» les poëtes, ſi les idiômes mêmes ont
» diſtingué une Mort terrible de celle
» qui ne l'eſt pas, pourquoi l'art n'au-
» roit-il pas pu & dû avoir auſſi une
» double manière de repréſenter la
» Mort, pour faire ſentir cette diffé-
» rence ? L'image la moins terrible aura
» été celle d'un génie, s'appuyant ſur
» le flambeau renverſé & accompagné
» de ſes autres attributs ; ce génie
» étoit ſeulement Θανατος. Comment
» aura-t-on repréſenté la Κηρ ? Si cette

» figure a dû être terrible, ne pour-
» roit-on pas croire, que c'ait été
» un ſquélette ; ainſi il ſeroit toujours
» permis de dire, que les anciens
» ont repréſenté par un ſquélette la
» mort violente, que nos langues
» modernes ne peuvent déſigner par
» un mot propre ».

Je ne chercherai pas à affoiblir la force de cette objection ; car il eſt vrai que les anciens artiſtes ont adopté l'idée abſtraite de la Mort, relativement aux terreurs qui la précèdent, & qu'ils l'ont repréſentée ſous la forme particulière de Κηρ. Mais comment auroient-ils pu choiſir pour cet effet ce qui n'arrive que long-temps après la mort ? Le ſquélette auroit été très-déplacé ici ; & il n'auroit jamais rendu l'intention de l'artiſte. Celui qui ne trouve pas ce raiſonnement concluant, peut examiner le fait. Par bonheur Pauſanias nous a conſervé la forme ſous laquelle la Κηρ a été repréſentée. Elle avoit la figure d'une femme avec des dents effroyables & des ongles crochus comme un monſtre cruel. C'eſt ainſi qu'elle ſe trouvoit repréſentée ſur le coffre de Cypſelus, placée derrière

Polynice,

Polynice, attaqué à l'improviſte par ſon frère Etéocle, & ſur le même coffre on voyoit le Sommeil & la Mort, repoſant dans les bras de la Nuit : Τῳ Πολυνεικῃ δε ὀπισθεν ἑστηκεν ὀδοντας τε ἐχουσα ὑδεη ἡμερωτερῃ θηριῳ, και οἱ και των χειρων εἰσιν ἐπικαμπεις οἱ ονυχες· ἐπιγραμμα δε ἐπ' αὐτῃ ἐιναι φασι Κηρα (1). Il paroît manquer un ſubſtantif dans le texte avant ἑστηκεν ; mais ce ſeroit une mauvaiſe chicane, que de vouloir douter que ce pût être un autre ſubſtantif que Γυνη. Du moins ce ne peut être Σκελετος ; & cela me ſuffit.

M. Klotz a déja cherché à ſe prévaloir de cette image de la Κηρ contre mon opinion ſur la figure que les anciens ont employée pour repréſenter la Mort (2). A-préſent, il ſait ce que j'aurois pu lui répondre. Κηρ n'eſt pas la Mort ; & il faut s'en prendre à la pauvreté de la langue, qui eſt forcée

(1) *Libr. V. cap.* 19, *p.* 425, *édit.* Kukn.

(2) *Act. Litt. Vol. III, Parte II, p.* 288. *Conſideremus quaſdam figuras, arcæ Cypſeli in templo Olympico inſculptas. Inter eas apparet* γυνη ὀδοντας κ. τ. λ. — *Verbum* Κηρα *recte explicat Kuhnius* MORTEM FATALEM *eoque loco refutari poſſe videtur auctoris opinio de minus terribili forma morti ab antiquis tributa, cui ſententiæ etiam alia monimenta adverſari videntur.*

de rendre ce mot par une circonlocution, en y ajoutant celui de Mort. Une idée auſſi diſtincte devroit avoir un mot propre dans toutes les langues. Cependant M. Klotz n'auroit pas dû louer Kuhnius de ce qu'il a traduit Κηρ, par *Mors fatalis. Fatum mortale, mortiferum*, auroit été plus précis & plus exact; car Suidas explique Κηρ par θανατηφορος μοιρα, & non par θανατος πεπρωμενος.

Finalement, je ne dois pas oublier ici l'euphémiſme des anciens, cette délicateſſe particulière de remplacer les mots dont le ſens réveilloit des idées triſtes, horribles & dégoûtantes, par des mots moins frappans. Si, en employant l'euphémiſme, ils ne diſoient pas crument, « il eſt mort »; mais plutôt, « il fut, il a vécu, il eſt allé » réjoindre nos pères, &c. (1) »; & ſi un des motifs de cette extrême délicateſſe, étoit le deſir d'écarter tout ce qui avoit rapport à des préſages ſiniſtres, il n'eſt pas douteux que les artiſtes auront également cherché à

(1) Gattakerus, *de novi Inſtrumenti Stylo. cap. XIX.*

y assimiler leur langue, en ne représentant pas la Mort sous la forme d'un squélette ou d'une figure qui auroit pu réveiller les idées dégoûtantes de corruption & de pourriture ; car l'aspect imprévu d'une pareille figure auroit pu être d'un présage aussi sinistre, que d'en entendre le nom propre dans le discours. Ils auront donc préféré de choisir une forme qui devoit conduire par des emblêmes aimables à ce qu'ils se proposoient de représenter ; & quelle image pouvoit leur plaire davantage que celle dont l'expression symbolique a été adopté par la langue même, pour désigner la Mort, c'est-à-dire, l'image du Sommeil?

— — *Nullique ea tristis imago!*

Cependant l'euphémisme ne bannit pas de la langue les mots qu'il remplace par de plus doux ; il se sert de ces mots désagréables dans d'autres occasions, où il s'agit de faire une forte impression ; en disant, par exemple, d'un homme mort tranquillement, qu'il ne vit plus, il dira de celui qui est expiré dans les tourmens, qu'il est

mort. Pareillement l'art ne releguera pas de ſon domaine les repréſentations par leſquelles il pourroit indiquer la mort, mais dont il ne ſe ſert pas à cauſe de leurs formes hideuſes ; il les réſervera pour les occaſions particulières, où il n'en ſauroit employer d'autres pour bien exprimer ſa penſée.

Ainſi, 2°. comme il eſt démontré que les anciens n'ont pas repréſenté la Mort par un ſquélette, & qu'il s'en trouve cependant ſur d'anciens monumens, il eſt naturel de demander ce que ces ſquélettes doivent ſignifier ?

Je réponds ſans détour : Ces ſquélettes ſont des *Larves ;* non pas parce que *Larva* ne ſignifioit autre choſe qu'un ſquélette, mais parce que les anciens entendoient par *Larves* une certaine claſſe d'ames humaines ſéparées de leurs corps.

Voici la pneumatologie des anciens. Après les dieux, ils croyoient à un nombre infini d'eſprits créés, appellés *Démons* ; ils aſſocioient à ces êtres les ames des hommes morts, qu'ils comprenoient ſous le nom général de *Lémures*, dont il devoit y en avoir néceſ-

fairement deux claſſes : celle des ames des bons, & celle des ames des méchans. Les bonnes ames devinrent les dieux pénates ſous le nom de *Lares*. Les autres, en punition de leurs crimes, erroient ſans ceſſe ſur la terre, effrayant les méchans, & cauſant une vaine terreur aux bons : ils s'appelloient *Larves*. Dans l'incertitude qu'une ame appartînt à la première ou à la ſeconde claſſe, on ſe ſervoit du mot *Manes* (1).

Je ſoutiens que de pareils larves, c'eſt-à-dire, les ames des hommes méchans ont été repréſentés par des ſquélettes. Je ſuis convaincu que, par rapport à l'art, cette obſervation eſt abſolument neuve,

(1) APULCIUS, *de Deo Socratis*, (*p.* 110, *edit. Baſ. per Hen. Petri*). *Eſt & ſecundo ſignatu ſpecies dæmonum, animus humanus exutus & liber, ſtipendiis vitæ corpore ſuo abjuratis. Hunc vetere latina lingua reperio* LEMURUM *dictitatum. Ex hiſce ergo Lemuribus, qui poſterorum ſuorum curam ſortibus, pacato & quieto numine domum poſſidet,* LAR *dicitur familiaris. Qui vero propter adverſa vitæ merita, nullis bonis ſedibus incerta vagatione, ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, cæterum noxium malis, hunc plerique* LARVAM *perhibent. Cum verò incertum eſt quæ cuique ſortitio evenerit, utrum Lar ſit an Larva, nomine* MANIUM *deum nuncupant, & honoris gratia Dei vocabulum additum eſt.*

& qu'aucun antiquaire n'en a fait uſage avant moi pour l'explication d'anciens monumens. On deſirera par conſéquent d'en voir la preuve, & il ne ſuffiroit peut-être pas de citer une note de Henri Etienne, d'après laquelle οἱ Σκελετοι dans une ancienne épigramme doivent, être expliqués par Manes; mais ce que cette note laiſſe peut-être entrevoir ſera mis hors de doute par le paſſage ſuivant. Seneque dit (1): *Nemo tam puer eſt, ut cerberum timeat, & tenebras, & Larvarum habitum nudis oſſibus cohærentium.* Seroit-il poſſible de déſigner un ſquélette plus poſitivement que par *nudis oſſibus cohærens?* Quelle plus forte preuve pourroit-on deſirer, que les anciens ont repréſenté leurs revenans par des ſquélettes?

Si une pareille obſervation fournit une explication plus naturelle de pluſieurs repréſentations dont juſqu'à ce jour on n'a pas compris le ſens, il en réſulte une nouvelle preuve de ſa juſteſſe. En ne trouvant ſur un monument antique qu'*un ſeul* ſquélette, on pourroit

(1) *Epiſt. XXIV.*

ſans doute le prendre pour la Mort ; s'il n'étoit pas prouvé d'ailleurs que les anciens ne l'ont pas repréſentée ainſi ; mais comment , lorſqu'on en trouve *pluſieurs enſemble* , peut-on dire que , puiſque le poëte connoît pluſieurs genres de mort ,

Stant Furiæ circum , variæque ex ordine Mortes ,

il doit auſſi être permis à l'artiſte de rendre pluſieurs manières de mourir , chacune par une figure particulière, quoique toutes ſemblables ? Cependant que diroit-on ſi , dans cette ſuppoſition , une pareille compoſition de pluſieurs ſquélettes réunis n'offroit pas un ſens raiſonnable ? J'ai fait mention plus haut d'une pierre gravée rapportée par Gori , ſur laquelle on voit trois ſquélettes ; l'un conduit un bige attelé de deux animaux furieux , par-deſſus un autre couché par terre , & menace de renverſer de même le troiſième placé devant le char. Gori appelle cela : « *Le triomphe de la Mort ſur la* » *Mort* ». C'eſt-là du galimathias tout pur. Heureuſement pour lui le travail de cette pierre eſt médiocre , & elle eſt

ſurchargée d'inſcriptions qui paroiſſent grecques, mais qui n'offrent aucun ſens. Gori en fait donc l'ouvrage d'un gnoſtique ; & de tout tems il a été permis de débiter ſur le compte de ces meſſieurs toutes les extravagances qu'on n'avoit pas envie de prouver. Au lieu de voir ici le triomphe de la Mort ſur elle-même, ou ſur deux concurrens qui lui diſputent l'empire, je n'y vois que des ames, des larves, qui, dans l'autre vie, s'occupent encore des amuſemens qui firent leurs délices dans celle-ci. Cette opinion fut généralement reçue chez les anciens ; & dans les exemples que Virgile en donne, il n'oublie pas la courſe des chars (1).

— — — *quæ gratia currûm*
Armorumque fuit vivis, quæ cura nitentes
Paſcere equos, eadem ſequitur tellure repoſtos.

Auſſi rien n'eſt-il plus commun que de trouver ſur des tombeaux, ſur des urnes & ſur des ſarcophages des génies qui exercent,

(1) *Æneid. VI, v. 653.*

— *aliquas artes, antiquæ imitamina vitæ;*

& dans le même ouvrage de Gori, où la pierre dont il s'agit eſt rapportée, il eſt queſtion d'un marbre, dont cette pierre paroît, pour ainſi dire, la carricature; car ſur ce marbre, au lieu de ſquélettes, on voit des génies.

Par conſéquent, ſi les Larves, c'eſt-à-dire, les ames des méchans ſe ſont offerts à la penſée des anciens ſous la forme d'un ſquélette, il doit avoir été très-naturel de donner le nom de Larve à chaque ſquélette, quand même il n'aura été qu'une ſimple production de l'art ſans aucune application déterminée. On appelloit donc auſſi Larve le ſquélette que dans les grands repas on mettoit ſur la table pour engager les convives à jouir avec plus d'empreſſemnt de la vie. Le paſſage de Pétrone (1),

(1) *Potantibus ergo, & accuratiſſimas nobis lauticias mirantibus, Larvam argenteam attulit ſervus ſic aptatam, ut articuli ejus vertebræque laxatæ in omnem partem verterentur. Hanc quum ſuper menſam*

où il parle d'un pareil ſquélette, eſt connu ; mais la conſéquence qu'on voudroit en tirer relativement à la véritable image de la Mort, ſeroit très-haſardée. Faudroit-il que chez les anciens le ſquélette eût été l'image adoptée de la Mort, parce qu'il leur en a rappellé le ſouvenir ? La ſentence que Petrone fait dire à Trimalcion annonce une diſtinction expreſſe entre le ſquélette & la Mort :

Sic erimus cuncti, poſtquam nos auferet Orcus.

Cela ne ſignifie pas : « Bientôt celui-ci » nous entraînera ! ſous cette figure la » nous Mort appellera » ! Mais ; « voilà » ce que nous ferons ; nous devien- » drons tous de pareils ſquélettes, lorſ- » que la Mort nous aura appellés ».

Je me flatte d'avoir completté à tous

ſemel iterumque abjeciſſet, & catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalcio adjecit :

Heu, heu nos miſeros, quam totus homuncio nil eſt !
Sic erimus cuncti, poſtquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet eſſe bene.
(Edit. Mich. Hadr. p. 115).

égards la preuve que j'ai promis de donner ; mais il m'importe de montrer que je ne me ſuis pas donné cette peine pour M. Klotz ſeul. Pluſieurs de mes lecteurs trouveront auſſi aiſé qu'inutile de redreſſer ce critique. C'eſt autre choſe lorſqu'il erre avec tout le troupeau : d'ailleurs ce n'eſt pas le dernier des moutons traîneurs, mais bien le troupeau entier, qui réveille l'attention du berger & de ſon chien.

CONCLUSION.

Je m'adreſſe donc à des ſavans plus eſtimables, qui, comme je l'ai déja obſervé plus haut, adoptent plus ou moins les rêveries de M. Klotz ; & je commence d'abord par le comte de Caylus, cet ami qu'il a immortaliſé, qui eſt tout pour lui. Que ces ames ſont belles, qui tout de ſuite reconnoiſſent pour ami l'homme avec lequel elles ont échangé quelques complimens à deux ou trois cens lieues ! C'eſt bien dommage qu'il ſoit auſſi facile de devenir leur ennemi !

Parmi les ſujets tirés d'Homère, que le comte de Caylus a propoſé à l'ému-

lation des artiſtes, ſe trouve auſſi Apollon remettant au Sommeil & à la Mort le corps purifié & embaumé de Sarpedon (1). « Il eſt fâcheux, dit » cet écrivain, qu'Homère ne nous » ait rien laiſſé ſur les attributs qu'on » donnoit de ſon tems au Sommeil ; » nous ne connoiſſons, pour caractè- » riſer ce dieu, que ſon action même, » & nous le couronnons de pavots. » Ces idées ſont modernes : la pre- » mière eſt d'un médiocre ſervice, » mais elle ne peut être employée dans » le cas préſent, où même les fleurs » me paroiſſent déplacées, ſur-tout » pour une figure qui groupe avec la » Mort (2) ». Je ne répéterai pas ici ce que, dans mon *Laocoon*, j'ai dit du mauvais goût du comte de Caylus, qui auroit voulu qu'Homère eût décoré ſes êtres intellectuels de tous les attributs adoptés par les artiſtes. J'obſerverai ſeulement combien peu il a connu lui-même ces attributs, & combien peu il étoit inſtruit des vraies

(1) *Illiad.* π, *v.* 681.
(2) Tableaux, tirés de l'Illiade, *liv. XVI*, Tableau 4.

manières de repréſenter le Sommeil & la Mort. D'abord il réſulte clairement de ce qu'il a dit à ce ſujet, qu'il étoit perſuadé que la Mort doit être repréſentée par un ſquélette ; car ſans cela il n'auroit pas paſſé ſous ſilence cette figure comme une choſe décidée & hors de toute conteſtation ; encore moins auroit-il obſervé que cette figure de la Mort ne pourroit pas ſe grouper trop bien avec une autre figure couronnée de fleurs. Cette crainte ne pouvoit être fondée de ſa part, que parce qu'il ne s'eſt jamais douté de la reſſemblance qui exiſte entre ces deux divinités, & qu'il s'eſt repréſenté le Sommeil comme un génie doux, & la Mort comme un monſtre dégoûtant. S'il avoit ſu que le génie de la Mort peut avoir autant de douceur & d'agrément que celui du Sommeil, il en auroit ſûrement rappellé le ſouvenir à l'artiſte, en examinant avec lui par quel attribut il convenoit d'en établir la différence. Mais, en ſecond lieu, il ne connoiſſoit pas même le Sommeil, comme on devoit l'attendre d'un antiquaire auſſi inſtruit. C'eſt prouver un peu trop d'ignorance que d'avancer qu'on

ne peut caractèriſer ce dieu hors de l'attitude qui ne le rend reconnoiſſable que par les pavots. Il remarque cependant avec juſteſſe que ce double attribut eſt moderne ; mais il ne nous dit pas en quoi conſiſtoient ſes véritables attributs chez les anciens ; il va même juſqu'à nier que des notions à cet égard ſoient parvenues juſqu'à nous. Il n'avoit donc aucune connoiſſance de la corne que les poëtes attribuent ſi ſouvent au Sommeil, & avec laquelle, ſuivant le témoignage formel de Servius & de Lutatius, on le repréſentoit auſſi en peinture : il ne connoiſſoit pas le flambeau renverſé ; il ignoroit l'exiſtence d'une figure qu'une inſcription claire & préciſe, & non pas une ſimple conjecture, déſigne comme le dieu du Sommeil ; il n'avoit pas trouvé cette figure chez Boiſſard, Gruter, Spanheim, Beger & Broeckhuyſen (1), ni

(1) Broekhuyſen l'a pris de Spanheim, pour en orner ſon édition de Tibulle ; mais Beger a publié tout le monument, dont cette figure a été priſe, dans ſon *Spicilegio Antiquitatis*, *p.* 106, d'après les manuſcrits de Pighius, ce que j'aurois dû remarquer plus haut. Beger en le rapportant fait auſſi peu mention de Spanheim, que celui-ci de Beger.

dans aucun autre ouvrage quelconque. Qu'on ſe faſſe à préſent une idée du tableau tel qu'il le vouloit avoir ; où le Sommeil auroit reſſemblé à celui d'Algardi qu'on vient d'éveiller, & où la Mort auroit été un peu plus agréable qu'on ne la voit dans la fameuſe danſe de la Mort de Bâle. Le ſtyle de ce tableau ſeroit-il antique, grec ou digne du ſiècle d'Homère ? Tout n'y ſeroit-il pas galant, ou plutôt gothique ? Ce tableau du comte de Caylus comparé à celui qui s'offroit à la penſée d'Homère n'auroit-il pas été ce qu'eſt la traduction d'Houdart de la Mothe, en comparaiſon de l'original ? Cependant ce ſeroit la faute du conſeiller de l'artiſte, ſi celui-ci, pour repréſenter la Mort, n'offroit qu'un objet hideux & dégoûtant ; tandis qu'animé de l'eſprit de l'antiquité, il pourroit ſe montrer ſimple & fécond, agréable & expreſſif. Combien ſon imagination ne ſe ſeroit-elle pas enflammée lorſqu'il auroit eu à traiter deux figures auſſi intéreſſantes que le ſont des génies aîlés, égaux en taille, en proportion & en attitude, dont il falloit différencier les reſſemblances, en mettant de

l'accord entre ces différences, & en faiſant ſentir l'oppoſition des nuances de leur carnation reſpective, autant que l'enſemble du coloris & l'harmonie générale du tableau auroient pu le permettre ! Suivant Pauſanias, un des frères jumeaux étoit blanc, & l'autre noir. Je dis l'un ou l'autre ; car le texte de Pauſanias n'indique pas clairement lequel des deux étoit blanc ou noir. Quoique je ne pourrois pas blâmer l'artiſte qui peindroit la Mort en noir, je ne voudrois cependant pas aſſurer que cela fut parfaitement conforme à l'eſprit de l'antiquité. Du moins Nonnius fait-il appeller le Sommeil μελανοχροον, lorſque Vénus paroit diſpoſée à ne pas vouloir forcer la blanche Paſithée de recevoir cet époux noir, (1) ; & il ſeroit poſſible que l'artiſte ancien eût donné la couleur blanche à la Mort, pour indiquer qu'elle n'eſt pas le Sommeil le plus terrible.

Il faut convenir que le comte de Caylus a trouvé peu ou point de ſecours dans les ouvrages d'iconologie de Ripa, de Chartarius & de leurs copiſtes.

(1) *Lib. XXXIII, v.* 40.

Ripa

Ripa connoiſſoit cependant la corne du Sommeil (1). ; mais les autres attributs qu'il lui donne ne lui conviennent pas. La draperie blanche par-deſſus une tunique noire, que Chartarius & lui (2) ont adoptée, appartient aux Songes & non pas au Sommeil. Ripa a connu, à la vérité, le paſſage de Pauſanias qui établit la reſſemblance entre le Sommeil & la Mort; mais il n'en fait aucune uſage relativement à l'image de celle-ci. Il en propoſe trois, & dans aucune les Grecs ou les Romains n'auroient reconnu ce dieu. Cependant une des trois, ſuivant l'invention de Camillo de Ferrare, eſt un ſquélette ; mais je doute que Ripa ait voulu dire, que Camillo fut le premier qui ait peint la Mort de cette manière. Au reſte, je ne connois pas ce Camillo.

Gyraldus & Natalis Comes ſont ceux qui ont le plus fait uſage des ouvrages de Ripa & de Chartarius.

D'après Gyraldus, on a copié l'erreur concernant la draperie noire & blanche donnée au Sommeil (3). Mais au lieu

(1) *Iconolog. p.* 464, *édit. Rom.* 1603.
(2) *Imag. Deorum, p.* 143, *Francof.* 1687.
(3) *Hiſt. Deorum Syntag. IX, p.* 311, *édit. Jo. Jenſii.*

de l'original de Philoſtrate, Gyraldus ne doit avoir conſulté que ſon traducteur ; car ce n'eſt pas Ὕπνος mais d'Ὄνειρος dont Philoſtrate dit ἐν ἀνειμένῳ τῷ εἴδει γεγραπται, καὶ ἐσθῆτα ἔχει λευκὴν ἐπὶ μελαίνῃ, τὸ, οἶμαι, νυκτωρ αὐτῷ καὶ μεθ' ἡμεραν(1). Je ne conçois pas la négligence du dernier éditeur des œuvres de Philoſtrate, Geoffroy - Olearius, dans la traduction de ce paſſage, quoiqu'il en ait promis une, pour ainſi dire, tout-à-fait nouvelle ; il le rend de cette manière en latin : *Ipſe Somnus remiſſa pictus eſt facie, candidamque ſuper nigra veſtem habet, eo, eſt puto, quod nox ſit ipſius, & quæ diem excipiunt.* Que ſignifie, *& quæ diem excipiunt?* Olearius auroit-il ignoré que μεθ'ἡμεραν ſignifie *interdiu*, comme νυκτωρ veut dire *noctu?* La ſeule choſe qui pourroit excuſer cette négligence ſeroit le dégoût & le déſagrément que la réviſion des mauvaiſes traductions anciennes cauſe à celui qui s'en charge ; mais une traduction fautive n'a pas pu l'autoriſer à excuſer ou à réfuter qui que ce ſoit. Comme on y trouve plus bas :

(1) *Iconum, lib. I, 27.*

Cornu is (Somnus) manibus quoque tenet, ut qui insomnia per veram portam inducere soleat : Olearius y ajoute par note : *Ex hoc vero Philostrati loco patet optimo jure portas illas somni dici posse, qui scilicet somnia per eas inducat, nec necesse esse ut apud Virgilium (Æneid. VI. v. 562.) somni dictum intelligamus pro somniis, ut voluit Turnebus. L. IV. Adverss. c. 14.* Mais, ainsi que je l'ai déja observé, Philostrate même ne parle pas des portes du Sommeil, *Somni*, mais des Songes ; *Somnii ;* &, selon lui, c'est Ονειρος & non pas Υπνος qui introduit les Songes par la véritable porte. Par conséquent il en faut toujours revenir à l'observation de Turneb, en expliquant à cet égard Virgile d'une manière conforme à ce qu'Homère en a dit. --- Quant à la figure de la Mort, Gyraldus n'en parle pas du tout.

Natalis Comes donne à la Mort une draperie noire parsemée d'étoiles(1). L'idée de la draperie noire est fondée sur un passage d'Euripide, ainsi que nous l'avons vu plus haut ; mais j'ignore qui est

(1) *Mythol. lib. III, cap.* 17.

celui qui y a ajouté les étoiles. Cet auteur parle auſſi des Songes, *contortis cruribus*; & il aſſure poſitivement que Lucien les a fait voltiger ainſi dans ſon île du Sommeil; mais Lucien ne parle que des Songes difformes, αμορφοι; & les jambes contrefaites ſont de l'invention de l'auteur en queſtion. Cependant, ſuivant lui-même, ce ſigne allégorique ne conviendroit pas indiſtinctement à tous les Songes en général, mais ſeulement à une certaine claſſe.

Il ne vaut pas la peine de conſulter les autres compilateurs mythologiſtes. Le ſeul Banier pourroit peut-être mériter une exception; cependant il ne dit rien de la figure de la Mort, & ce qu'il rapporte de celle du Sommeil fourmille d'inexactitudes & d'erreurs(1). Car dans le tableau qu'en a donné Philoſtrate, il prend auſſi le Songe pour le Sommeil, & il prétend le voir ſous la figure d'un homme, quoiqu'il crût pouvoir inférer du paſſage de Pauſanias, que le Sommeil a toujours & uniquement été repréſenté ſous

(1) *Explic. de la Mythol. tom. 4.*

la figure d'un enfant. Il copie enſuite une erreur groſſière de Montfaucon, que Winckelmann avoit déja relevée, & qui par conſéquent n'auroit pas dû échapper à ſon traducteur Allemand (1); c'eſt-à-dire, que Montfaucon & Banier prétendent que le Sommeil d'Algardi dans la villa Borghèſe eſt une ſtatue antique; & qu'un vaſe moderne, qui ſe trouve placé, avec d'autres, à côté de cette figure, ainſi que Montfaucon l'a vu dans une gravure, doit être, ſuivant lui, un vaſe contenant une liqueur ſoporifique. Cette figure du Sommeil d'Algardi s'écarte abſolument du ſtyle ſimple & gracieux de l'antiquité; car ſon attitude eſt empruntée du Faune endormi qui ſe voit dans le palais Barberin, ainſi que je l'ai remarqué plus haut.

Je n'ai trouvé aucun antiquaire qui ait bien déterminé la manière dont les anciens ont repréſenté la Mort, ou qui en ait donné une deſcription exacte. Ceux mêmes qui connoiſſoient les monumens cités dans cette diffe-

(1) *Préface de l'Hiſt. de l'Art, p. XV.*

tation, ou d'autres encore, ne ſe font pas pour cela rapprochés davantage de la vérité.

Tollius ſavoit fort bien que ſur pluſieurs marbres antiques des enfans aîlés tenant des flambeaux renverſés, devoient repréſenter le Sommeil éternel des morts (1); mais cela ne s'appelle pas reconnoître la Mort même dans un de ces génies: a-t-il ſenti pour cela que les anciens n'ont jamais repréſenté autrement la divinité de la Mort? Il y a encore un grand pas à faire du ſigne ſymbolique d'une idée à la manière d'offrir, par les productions des arts à la vénération publique, l'être perſonnifié de cette même idée.

On peut dire la même choſe de Gori. Cet auteur appelle à la vérité plus poſitivement deux pareils enfans aîlés qu'on trouve ſur des ſarcophages antiques, *Genios Somnum & Mortem referentes* (2); mais ce *referentes* dévoile déja ſon ignorance. Comme dans un autre endroit (3) il les appelle *Mortem*

(1) *In notis ad Rondelli expoſitionem, S. T. p. 292.*
(2) *Inſcrip. Ant. quæ in Etruriæ Urbibus extant Parte III, p. XCIII.*
(3) *L. c. p. LXXXI.*

& Funus deſignantes ; qu'ailleurs il veut abſolument voir un Amour dans l'un des deux génies, quoique ſuivant Buanorotti, il y avoit reconnu la ſignification de la Mort ; & qu'il prend pour *Mortes* les ſquélettes de la pierre gravée dont j'ai parlé plus haut, il eſt inconteſtable que, ſur tous ces objets, cet écrivaiu n'étoit pas d'accord avec lui-même.

Cette obſervation peut s'appliquer également au comte Maffei. Cet auteur croyoit auſſi que les enfans aîlés avec des flambeaux renverſés qu'on trouve ſur les pierres ſépulcrales antiques, doivent indiquer le Sommeil & la Mort ; cependant il ne prit un pareil enfant aîlé qu'on voit ſur le fameux marbre de la ſalle des antiques à Paris, ni pour le Sommeil, ni pour la Mort ; mais pour un génie, qui, par ſon flambeau renverſé, indique que la perſonne qui y eſt repréſentée eſt morte à la fleur de ſon âge, & que l'Amour avec ſa ſuite déplorent cette mort prématurée. Même après que Dom Martin (1)

(1) *Explication de divers monumens ſinguliers qui ont rapport à la religion des plus anciens peuples, par le* R. P. Dom ***, *p.* 36.

lui eut conteſté avec beaucoup d'amertume l'exactitude de cette explication, il n'a rien ajouté à ſa juſtification, lorſqu'il employa de nouveau ce marbre dans ſon *Muſeum Veronenſe*, & il n'a donné aucune explication des figures de la planche 139, dont il auroit pu tirer grand parti.

Ce Dom Martin mérite à peine d'être réfuté, lorſqu'il prétend que les génies avec les flambeaux renverſés ſont les génies du mari & de la femme, ou ce double génie tutélaire qu'avoit chaque homme, ſuivant l'opinion de quelques anciens : il auroit pu & dû ſavoir que l'inſcription vraiment antique d'une de ces figures annonce clairement que c'eſt le Sommeil ; & un heureux haſard me préſente à l'inſtant même un paſſage de Winckelmann, où il a relevé l'erreur de cet écrivain.

Dans la préface de l'*Hiſtoire de l'Art*, il dit (1) : « Je me rappelle qu'un autre » François, M. Martin, qui a oſé » avancer que Grotius n'avoit pas com- » pris les Septantes, prétend de même

(1) *Page* 36 de l'édition allemande. M. Hubert

» avec hardieſſe que les deux génies » qu'on voit aux anciennes urnes ne » peuvent pas ſignifier le Sommeil & » la Mort ; tandis que l'autel auquel » ils ſont repréſentés dans ce ſens avec » une ancienne inſcription qui indique » qu'ils ſignifient le Sommeil & la » Mort, ſe voit publiquement dans le » jardin du palais Albani, à Rome ».

J'aurois dû me rappeller ce paſſage plus haut (1) ; car Winckelmann parle ici du même marbre que j'y ai cité d'après ſon *Eſſai ſur l'Allégorie*. Ce qui n'y étoit pas clairement énoncé, l'eſt ici ; car non-ſeulement un de ces génies, mais chacun d'eux eſt déſigné par l'inſcription antique de ce monument, qui ſe trouve dans le cabinet du cardinal Alexandre Albani, à Rome, pour être l'un le Sommeil & l'autre la Mort. Je ſuis fâché de ne pouvoir pas en ajouter la gravure à cette diſſertation ; il en réſulteroit une preuve complette de tout ce que j'y ai avancé.

---

a ſauté ce paſſage dans la traduction qu'il a donnée de cet ouvrage. *Note du Traducteur.*

(1) Voyez ci-deſſus, *page* 15.

Encore un mot de Spence & je finis. Cet auteur qui plus que tout autre donne avec beaucoup d'assurance le squélette pour la véritable figure antique de la Mort, prétend que les représentations de cette divinité doivent avoir été terribles & dégoûtantes chez les anciens, parce que leurs idées de ses qualités étoient beaucoup plus sombres & plus tristes que les nôtres (1). Cependant il est certain, que la religion chrétienne, qui la première révéla à l'homme, que la mort, même naturelle, étoit le fruit & la peine du péché a dû ajouter infiniment à ses terreurs. D'anciens philosophes ont regardé la vie comme un châtiment ; & sans la révélation aucun homme, qui jouit de sa raison, ne pourroit regarder la mort comme une punition.

Sous ce point de vue ce seroit probablement notre religion qui auroit banni du domaine de l'art cette aimable figure de la Mort, adoptée par les anciens. Cependant comme cette religion n'a pas voulu révéler une vérité aussi ter-

---

(1) *Polymetis*, p. 262.

rible pour nous livrer au déſeſpoir, & que, ſuivant elle, la mort du juſte doit être douce & paiſible, je ne vois pas ce qui peut empêcher les artiſtes de renoncer au ſquélette dégoûtant, & d'y ſubſtituer cette image plus vraie & plus expreſſive des anciens. L'Ecriture-Sainte même fait mention de l'ange de la Mort ; & quel eſt l'artiſte qui n'aimera pas mieux repréſenter un ange qu'un ſquélette ?

Ce ne ſont que les fauſſes idées de la religion & de ſes préceptes, qui peuvent nous écarter du vrai beau : lorſqu'elle nous y ramene ſans ceſſe, cela devient une preuve de ſa vérité, & de l'opinion juſte que l'on a de tout ce qu'elle preſcrit. K.

DE L'ORIGINE DES FABLES D'HOMÈRE,

PAR M. HEYNE,

Conſeiller de Sa Majeſté Britannique, & Profeſſeur à l'Univerſité de Gottingue.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

DEPUIS long-tems on a fait la remarque, & tout homme accoutumé à réfléchir en reconnoîtra la vérité, qu'Homère ne doit pas être lu, ni apprécié d'après le goût qui domine aujourd'hui. La façon de penſer & de ſentir, adoptée dans le ſiècle où ce poëte vécut; le génie de la langue dont il ſe ſervit; les influences de l'heureux climat qu'il habita; le caractère des hommes qui furent ſes contemporains, & dont il chanta les glorieux exploits, ſont, ſelon moi, autant de conſidérations qu'il ne faut jamais perdre de vue. Cependant malgré cela, on n'eſt pas trop d'accord ſur ce qu'il faut penſer des fables & de

la mythologie dont Homère s'eſt ſervi ; & il paroît même très difficile de déterminer, comment ce poëte a pu tomber préciſément ſur ce genre de traditions. En effet, on a communément à cet égard les idées les plus fauſſes : tantôt on ſuppoſe qu'il a inventé ces fables au haſard & dans la vue de s'en amuſer ; tantôt on accuſe ce vénérable vieillard de les avoir adoptées comme des vérités, par foibleſſe d'eſprit. De pareils jugemens haſardés ſont d'autant plus pardonnables dans nôtre ſiècle, que parmi les Grecs mêmes il s'en trouva très-peu qui avoient des idées plus juſtes de leur poëte, quoiqu'ils connuſſent mieux que nous la nature de ſa mythologie. On a trouvé au-deſſous de la dignité d'Homère, de s'être livré à un jeu d'imagination ſans objet, d'avoir même attribué à ſes dieux des inépties & des crimes : c'eſt auſſi par cette raiſon qu'on a cherché à le défendre contre de pareilles imputations. Beaucoup d'auteurs, ſur-tout les philoſophes, s'efforcerent donc à l'envi de donner un ſens caché aux fables d'Homère, & de les faire paſſer pour des allégories d'une ſignification phyſique &

morale. Ces efforts furent tournés en ridicule par d'autres, autant peut-être par inconſéquence, que faute d'une ſaine critique ; car pluſieurs de ces fables ſont, ſans contredit, de nature à pouvoir être priſes pour des allégories. A la vérité, il paroît contraire au génie de l'épopée, de croire qu'elle puiſſe admettre des allégories de ce genre ; puiſqu'elle a pour objet de grands événemens, faits pour remplir le cœur du lecteur d'admiration & de plaiſir ; mais non pas pour l'amuſer par des traits d'eſprit, & par des alluſions forcées. Mon attention s'eſt très-ſouvent portée ſur cette matière, & je me flatte d'avoir enfin trouvé ce qui, à mon avis, peut réſoudre la difficulté ; c'eſt-à-dire, une méthode d'expliquer ces fables, qui nous offre une ſolution aiſée & ſatisfaiſante relativement à leur origine & à leur réunion dans les ouvrages d'Homère, ſans bleſſer la nature & les règles de l'épopée. Suivant mon opinion, le principal mérite poétique d'Homère conſiſte donc dans l'adreſſe qu'il a eue de placer dans un poëme épique les fables d'anciennes coſmogonies & théogonies, inventées certai-

nement dans le principe pour expliquer des révolutions phyſiques, & de les préſenter comme des événemens véritables, puiſés dans les plus anciennes annales des hommes. C'eſt ſans doute en cela qu'il faut chercher la raiſon de ce que communément ces fables paroiſſent cacher quelque ſens ſecret, qui, à la vérité, ne peut & ne doit avoir de rapport ni au poëte même, ni à ſon intention du moment, ni au paſſage où les fables ſe trouvent; mais qui, lorſqu'on ne le perd point de vue en examinant par détail la contexture du poëme, met non-ſeulement le poëte à l'abri de la critique, mais lui aſſure, en même tems, le mérite d'une invention ingénieuſe; en contribuant d'ailleurs beaucoup à éclaircir la façon de penſer & le langage des premiers ſiècles. Cette conduite du poëte ſe montre & ſe confirme encore davantage, par l'emploi qu'il fait des autres fables, qui n'offrent aucun ſens allégorique; en rapportant dans l'eſprit & dans la langue des premiers tems, les plus anciens poëmes moraux, avec les fables de l'ancienne Grèce, tranſmiſes par tradition. Je me ſuis propoſé de diſ-

cuter, dans cette dissertation, ces affections, qui servent à s'éclairer mutuellement, & de les examiner en détail. Je me flatte d'exposer à cette occasion la nature du système fabuleux d'Homère, auquel toutes les beautés répandues par la mythologie sur la poésie, doivent leur origine, avec plus d'exactitude & d'étendue, qu'on ne l'a fait jusqu'à-présent; en passant en revue non seulement tout ce que ce poëte à puisé dans l'ancienne cosmogonie, mais aussi ce qu'il a emprunté des anciens poëmes & des traditions des premiers âges.

Je suppose, ainsi qu'on l'aura déja remarqué, deux points sur lesquels il y a eu beaucoup de disputes chez les anciens; c'est-à-dire, I°. que tout ce qui a rapport au système fabuleux, n'a pas été inventé par Homère, & qu'il a été moins encore le premier à s'en servir; mais que la majeure partie lui en a été transmise d'ailleurs (1).

(1) Strabon, remarque avec justesse contre l'assertion d'Eratosthène, qui prétendoit qu'Homère s'étoit amusé à tout inventer, que la méthode de ce poëte étoit d'embellir la vérité par des fictions; mais non pas de tout inventer: *L. I, p. 38, A.*

II°. Qu'avant

II°. Qu'avant lui il y eut déja des poëtes & des poëmes qu'il avoit ſous les yeux, & qui fournirent de nouvelles richeſſes à ſon imagination pour en embellir ſes ouvrages (1). On n'exigera pas ſans

---

&p. 38, *A.* Εκ μυθους δε αληθους διαπτειν καινην τερατολογιαν ουχ Ομηρικον *&p.* 45. *A.* το δε παντα πλαττειν ου παιδικον ουδ' Ομηρικον. Ce qu'il ajoute immédiatement apres eſt moins vrai; c'eſt-à-dire, que l'ouvrage de ce poëte eſt un φιλοσοφημα; du moins ne peut-on pas le dire des vues & de l'intention du poëte, quoique, ſuivant les circonſtances, il ne pouvoit pas manquer d'arriver que ce qu'Homère avoit rapporté comme une narration épique, devint dans les ſiècles poſterieurs la baſe des ſyſtêmes philoſophiques, ou n'y ſervit au moins d'ornement. Auſſi Euſtathe inſinue-t-il cela au commencement de l'Odyſſée : τοις δε ρυλλυμενοις αληθεσι προστιθησι τα ουκ αληθη; une remarque qui au moins eſt faite pour ce poëme.

(1) Qui peut douter, qu'il n'eût pas été poſſible de ſe faire une idée d'un genre de poéſie travaillé avec tant de ſoin, d'une telle richeſſe de matériaux poétiques, d'une verſification ſi harmonieuſe, de périodes ſi bien cadencées, d'une langue ſi ſouple & ſi ſuſceptible de chaque beauté poétique, qu'Homère avoit à ſa diſpoſition, ſi des eſſais répétés & heureux d'autres génies, n'avoient pas porté avant lui l'art à un haut degré de fineſſe & de perfection. Il y a plus, Homère lui-même introduit Phemius & Demodocus chantant des poëmes; il fait mention auſſi du αοιδιμος de Ménélas & d'Agamemnon, & il dit, (*Odyſſée*, *X.* 351, 2), qu'un poëme nouveau & inconnu, étoit communément plus eſtimé & plus goûté qu'un poëme ancien & connu. Il faut donc que de ſon tems il y avoit déja des poëmes anciens & modernes, publiés ſucceſſivement. D'ailleurs, il eſt fait mention de pluſieurs poëtes & chantres qui ont exiſtés avant Homère; & les noms même d'un Orphée, d'un

doute que j'en donne ici la preuve; elle a été fournie de reſte par d'autres avant moi; mais il faut que je m'occupe à démontrer, que même avant Homère il y avoit déja des coſmogonies, c'eſt-à-dire, des poëmes, dans leſquels il étoit parlé de l'origine du monde dans l'eſprit & le langage de l'antiquité; que, par conſéquent, Homère trouva ſous ſa main des ouvrages dont il pouvoit emprunter beaucoup de choſes, & dont il pouvoit même s'approprier une partie, en la mettant en œuvre à ſa manière. On ne conteſtera certainement pas, que les uſages religieux des premiers habitans de la Grèce durent être auſſi différens entr'eux, que le ſont ceux de tous les peuples ſauvages qui n'ont aucune demeure fixe. Des familles iſolées reçurent de leurs ancêtres des objets d'un culte religieux, dont elles ignoroient d'ailleurs l'origine. Pluſieurs familles ou branches de ces peuplades

---

Linus & d'autres, quoique conſervés ſeulement par la fable, prouvent néanmoins ſuffiſamment que cela paroiſſoit inconteſtable aux anciens. Voyez Plutarque, *de Muſic. pr.* Fabricius, *Bibl. Gr. Tom. I, pr.* Marsham *in Marmor. Parium*, chez Maitt, *Marm. Oxon. p.* 304.

ayant enſuite acquis de la prépondérance parmi les autres, il eſt naturel de croire, qu'elles auront communiqué leurs objets de culte & leurs uſages religieux à celles qui leur étoient aſſociées par amitié ou par des beſoins réciproques; juſqu'à ce que peu-à-peu ces objets de culte & ces uſages ſoient devenus communs à de petites contrées ou à quelques peuplades ſorties de la même ſouche. Juſqu'alors les divinités n'eurent pas de noms particuliers (1), puiſque perſonne ne penſa à leur en donner, & qu'en général, une diſtinction par des noms ne pouvoit avoir lieu ſans la comparaiſon de pluſieurs divinités entr'elles, ou ſans des différends ſurvenus entre des peuplades voiſines, ou ſans d'autres circonſtances ſemblables: de-là vient l'origine de tant de dieux pères de certains pays (πατρωων), & d'autres divinités protectrices de villes & de châteaux, comme, par exemple, Minerve πολιας, Junon ακραιας, &c. Dans les tems poſtérieurs, de nouveaux peuples apportèrent des cultes étrangers dans la Grèce: celui d'Egypte y vint avec

(1). Héro. ote le dit expreſſément, *L. II*, 50 & 52, juſqu'à 54.

Danaus & Cécrops, le Phrygien avec Pélops, & le Phénicien avec Cadmus. Après quoi s'établirent les myſtères, qui furent inſtitués en partie par les peuples du pays, & en partie par ceux nouvellement arrivés qui avoient inventé ou reçu par tradition certains ſyſtêmes philoſophiques. Par la ſuite pluſieurs choſes de ces myſtères, ſur-tout des fêtes de la Samothrace & des Orphiques devinrent publiques. Quelquefois la célébrité d'un temple ou de certaines cérémonies religieuſes fut cauſe auſſi que leur culte a été adopté par d'autres. C'eſt ainſi que Jupiter fut connu & répandu dans le reſte de la Grèce par Dodone, Junon par Argos, Vulcain par Lemnos, Bacchus par Thèbes, Apollon par Delphes, Minerve par Athènes, Mercure par l'Arcadie, &c. Et du moment que les hymnes & le chant des chœurs furent adoptés dans les cérémonies & dans les ſacrifices, les poëtes durent être recherchés & eſtimés. Les aſſemblées ſecretes qui avoient la religion pour objet firent naître les premiers eſſais des doctrines, & des ſyſtêmes ſur l'origine & la formation du monde; il ſe pourroit auſſi que

ceux qui avoient parcouru l'Egypte & la Phénicie, s'en occupèrent les premiers. En prêtant dans de pareilles recherches, conformément à l'eſprit & à la langue de l'antiquité, les qualités d'êtres réels aux idées abſtraites, il en réſulta des coſmogonies, & de celles-ci les théogonies. A la vérité, il n'y eut pas dans le principe un enchaînement ſuivi dans la narration ; les idées étoient iſolées, & ſe rapportoient aux recherches faites ſucceſſivement par différens auteurs ſur les phénomènes du monde phyſique. Ainſi, par exemple, on indiqua le nombre des élémens, leur rang & leurs combats, la deſcription de leur origine en ſortant du chaos & de leur changement dans les formes actuelles des êtres, par des fictions auſſi différentes que variées. On ſe ſervit pour cet effet des combats des dieux, du pouvoir ſuprême obtenu par Jupiter & d'autres fictions ſemblables ; car, ſuivant les uns, c'étoit l'Ether, par conſéquent Jupiter, qui, comme l'origine de toutes choſes, devoit occuper la première place ; tandis que, ſelon d'autres, elle appartenoit à l'Eau ou à l'Océan. L'époque qui précéda cette formation

des êtres, fut indiquée par Cronos; c'eſt-à-dire, le Tems ou Saturne, & les Titans, dont la chûte dans le Tartare devoit repréſenter la fin du combat des élémens. Il me ſemble que cette manière de philoſopher ou de raconter eſt improprement appellée allégorique; puiſque leurs auteurs, bien loin de chercher des enveloppes ſpirituelles & élégantes à leurs penſées, n'avoient que ce ſeul moyen d'exprimer leurs opinions & leurs ſentimens. L'eſprit, qui cherchoit à ſe répandre au-dehors, ſe trouva enchaîné par la pauvreté & la rudeſſe de la langue, & l'imagination, pour ainſi dire, inſpirée par le ſouffle d'une divinité, mais manquant de mots propres, s'efforça dans cet état de délire & d'enthouſiaſme à mettre les objets mêmes ſous les yeux, à faire arriver les événemens en préſence des hommes, & à faire paſſer devant eux, comme dans un ſpectacle, les images fantaſtiques qu'elle créoit pour ſe faire mieux comprendre. Ainſi, tous ceux qui avoient à traiter un ſujet important, ou à en dire leur opinion, ſentirent en commençant leur diſcours, leur eſprit doué une force & d'une vivacité extraordinaires;

de ſorte qu'embraſé d'un feu ſurnaturel, entraîné, pour ainſi dire par une divinité, on ſembla parler avec un ſaint enthouſiaſme ; ce qui fut cauſe que tout ce que les hommes des premiers âges ont dit en public, ou même en général ſur des ſujets importans, a paru aux orateurs & auditeurs des tems poſtérieurs, ne pouvoir être attribué qu'à une inſpiration ſurnaturelle. Ceux qui ont quelquefois parlé en public, profondément affectés de ce qu'ils avoient à dire, & qui alors ont ſenti leur ſang circuler avec un mouvement redoublé dans leurs veines, comprendront aiſément la ſituation que je veux indiquer ici. Du reſte, il faut auſſi prendre en conſidération le génie de la langue de ces tems reculés, qui, accoutumée à cette manière de peindre les objets, ainſi qu'à une marche rapide, & à une richeſſe d'images & d'expreſſions, entraînoit avec elle la penſée de l'orateur; enſuite l'accompagnement ordinaire des inſtrumens à vent ou à cordes, & des danſes pantomimes, doit également fixer notre attention.

Tel étoit l'état des choſes, lorſque les deux grands génies, Homère & Héſiode, parurent. Je remets à un

autre tems à développer le mérite de ce dernier, & à le repréſenter tel que je l'enviſage, relativement à la poéſie & au ſyſtême fabuleux. Il ne ſera queſtion ici que d'Homère. Ce grand poëte ne meſura pas plutôt avec l'œil du génie, l'abondance & la variété des matériaux poétiques dont il pouvoit diſpoſer, & dont une langue riche, élégante, harmonieuſe, &, pour ainſi dire, formée pour le mètre épique, étoit un des plus eſſentiels, que ſon eſprit obſervateur devina ſur-le-champ les nouvelles routes par leſquelles ont pouvoit parvenir à embellir l'épopée; & ce ſont préciſément celles qu'il a parcourues avec tant de ſuccès, & que je viens d'indiquer. Sans contredit, il faut remarquer avant tout l'adreſſe qu'eut ce poëte de changer en événemens réels les fables des coſmogonies inventées dans des vues philoſophiques par les chantres des premiers âges; & de s'en ſervir de manière que ces fables adoptées ſur la tradition des anciens, devinſſent la baſe d'un ſyſtême auſſi neuf qu'admirable, dans lequel les dieux mêmes étoient employés, ſoit pour exécuter en perſonne des choſes

grandes & ſur-humaines, ſoit en prêtant leur ſecours aux héros dans de ſemblables entrepriſes. Qui ne s'apperçoit pas combien les ſentimens de plaiſir & d'admiration, excités dans l'ame des auditeurs, durent être vifs en s'appercevant que ce que d'autres poëmes offroient dans un ſens très-différent, avoit été adapté par Homère d'une manière ſi ingénieuſe & ſi convenable à ſon objet, qu'on n'étoit, pour ainſi dire, pas tenté de ſoupçonner que cela fut contraire à la vérité (1).

---

(1) Dans le nombre des différentes idées des anciens grammairiens, rapportées ſur-tout par Euſtathe, il ſe trouve pluſieurs paſſages, qui auroient pu conduire des commentateurs plus attentifs à cette explication de l'origine des fables employées par Homère. De tems en tems, des ſavans ont fait, en paſſant, la remarque, que quelques-unes des fables d'Homère n'étoient pas de ſon invention; mais qu'il les avoit empruntées d'anciens philoſophes, accoutumés à expoſer & à expliquer par leur moyen les métamorphoſes des élémens & la formation de l'univers. Ceci eſt en effet une du petit nombre des remarques utiles faites par Clarke ſur les paſſages ſuivans & ſur quelques autres endroits. *Iliad.* æ, 399, les, 385, o, 18. Mais ni Clarke, ni les autres ne ſurent pas profiter de cette idée, en la développant avec clarté d'après l'eſprit du ſiècle d'Homère, & d'après la ſituation néceſſaire des circonſtances des tems reculés, ni d'après le génie du ſyſtême fabuleux & de la langue des premiers âges; & on a négligé

Je crois cependant devoir juſtifier mes aſſertions par des exemples. Perſonne n'ignore que, ſuivant les coſmogonies des anciens, l'univers, avant ſa formation, conſiſtoit en une maſſe informe, dans laquelle toutes les parties confondues étoient dans un combat perpétuel entr'elles. Ce conflit des élémens fut indiqué par Eris, que les poëtes ont employée dans d'autres

---

une découverte auſſi utile à l'explication des anciens auteurs, ainſi que des livres ſacrés. Le reſpectable Erneſti même, ajoute à cette remarque de Clarke : « Au contraire, les philoſophes chercherent plu» tôt à maintenir ces fictions par des explications » phyſiques ». (Fort bien ; cependant cela n'arriva pas dans le ſiècle d'Homère, mais dans des tems poſtérieurs). « A mon avis, ces fables ſont fondées ſur » des événemens véritables, que les poëtes, ſuivant » leur coutume, ont embellis en leur donnant un air » de merveilleux ». Cette obſervation n'eſt pas moins juſte ; mais elle n'eſt applicable qu'aux idées empruntées par le poëte de la vie même des héros ou de leurs ancêtres, & ne peut pas regarder les fables des dieux, dont il eſt queſtion dans le paſſage cité de Clarke. Tout dépend du talent de ſavoir ſe placer dans les tems où le poëte ou les héros dont il chante les exploits vivoient. Il faut en quelque façon converſer avec eux, voir ce qu'ils avoient ſous les yeux, & partager leurs ſentimens & leurs affections. Celui à qui la nature a refuſé ce talent, ou qui ne l'a pas acquis par l'exercice & par l'art, fera mieux de renoncer pour jamais à l'étude & à la lecture d'Homère.

occaſions en la comptant parmi les divinités les plus puiſſantes. L'époque de ce déſordre général & le paſſage des choſes à un meilleur état fut repréſenté par Cronos qui avale ſes enfans ; (parce que juſqu'alors aucun être ne pouvoit parvenir à une forme déterminée & particulière), & par le combat des Titans & leur chûte dans le Tartare où ils furent précipités. Enſuite les élémens ſe claſſerent ſuivant l'ordre actuel des choſes ; c'eſt-à-dire, le ciel, la mer & la terre ; & de cette manière Jupiter s'empara avec ſes frères du pouvoir ſuprême (1). Tout ce que je viens de rapporter eſt trop connu pour qu'il ſoit néceſſaire d'en donner une explication plus détaillée. On ſait de même, que l'eau ayant été priſe par quelques philoſophes pour l'origine de toutes choſes ; l'Océan fut regardé par cette raiſon comme le père des dieux & le premier principes des êtres (2). Cepen-

(1) Pluton eſt à la vérité plus moderne que le ſiècle d'Homère ; cependant ce poëte fait mention de Hadés ou Adés, qu'il dit être le frère de Jupiter, comme on peut le voir par un paſſage de l'*Iliade*, *o*, 188.

(2) Ωκεανον τε θεων γενεσιν και μητερα Τηθυν, & dans d'autres endroits : Ωκεανω, ὁσπερ γενεσις παντεσσι τετυκται. Par cette raiſon une foule de dieux deſcendent de lui ſuivant la théogonie.

dant il y en eut qui adoptèrent un autre élément, & qui unirent le solide (το ξυρον) avec le liquide (τω ὑγρῳ); d'autres encore distinguèrent l'air supérieur d'avec l'air inférieur, en nommant le premier Jupiter (Δια) & le second Junon ('Ηραν). On voit comment une foule de fables peuvent être dérivées de ces principes : de-là vient l'origine commune de Jupiter & de Junon, qui sont frère & sœur ; ensuite leur mariage ; & cette dernière fiction indique qu'elle doit être rapportée au tems où de pareilles alliances n'avoient rien de criminel (1). Cette allégorie, si agréable par elle-même, que Junon par supercherie & par adresse engagea Jupiter à se livrer à ses embrassemens, est manifestement empruntée d'un ancien poëme, dans lequel la fertilité de la terre est produite par des combinaisons de l'air supérieur avec l'air inférieur, dont la pluie & la rosée sont les suites (2).

---

(1) Que cette narration a été embellie de plusieurs manières, est assez prouvé par le vers 396, *Il.* ξ, ἐις ἑυνὴν ἑλθοντε, φιλους λαθοντε τοκηας.

(2) *Il.* ξ, 292. *Sqq.* Les vers suivans prouvent la même chose. *Ibid*, 347. Τοισι δ'ὑπηχθων δια, &c. du développement des germes & des êtres au printems.

Le combat perpétuel, ou plutôt la réaction continuelle entre les régions ſupérieures de l'air & notre atmoſphère, repréſentée par les différends, qui ſubſiſtent toujours entre Jupiter & Junon, ont donné lieu à cette fable où Homère raconte les querelles & les tracaſſeries qui diviſoient ſans ceſſe ces deux divinités. De-là viennent le caractère propre de Junon, ſon penchant à l'orgueil & à l'entêtement, ſes manières dures & inſupportables, très-convenables aux vues du poëte, puiſqu'il avoit beſoin d'une divinité, qui devoit croiſer ſans ceſſe les décrets de Jupiter & traverſer le ſuccès des entrepriſes qu'il avoit arrêtées. La fable d'Homère, ſuivant laquelle cette même déeſſe doit ſe ſoutenir dans l'Ether, avec une enclume à chaque pied, eſt connue (1); & je ne doute nullement que, dans l'origine, elle n'ait appartenue à un ancien poëte qui par-là a voulu enſeigner & expliquer l'ordre des élémens, en plaçant l'Air au-deſſous de l'Ether & au-deſſus de la Terre & de la Mer, dont les exhalaiſons groſ-

(1) *Il. o*, 18, *Sqq.*

fières l'épaiſiſſent. Homère ou quelque autre poëte en fit, par une tournure ingénieuſe, l'application à la colère de Jupiter contre Junon, qui l'ayant endormi, éleva une tempête, par laquelle Hercule revenant de Troye, après avoir long-tems combattu les fureurs des flots, fut jetté dans l'île de Cos (1).

Il faut ſans doute attribuer la même origine, (c'eſt-à-dire, qu'un ancien poëte aura voulu repréſenter d'une manière ſymbolique l'ordre progreſſif des élémens, à commencer par l'Ether), à cette fable d'Homère qui prête aujourd'hui un peu au ridicule, ſuivant laquelle Jupiter après avoir laiſſé tomber une chaîne de l'olympe (2), avoit défié les autres dieux de l'en faire deſcendre en tirant tous à cette chaîne (3). On peut donner la même ſignification à la fable qui eſt au commencement de l'Iliade (4), où il

---

(1) *Il.* ο, 24, *ſqq.*
(2) *Il.* Θ, 18, *ſqq.*
(3) *Il.* α, 396, *ſqq.*
(4) Pope, ſi je ne me trompe, ſoutient que par cette chaîne, (probablement parce qu'Homère l'appelle σειρὴν χρυσείην *une chaîne d'or*), les anciens aſtronomes de l'Orient avoient voulu indiquer l'influence & la force du ſoleil, par leſquelles cet aſtre aſſujettit les planètes dans leurs orbites :

eſt dit, que Junon, Neptune & Minerve enchaînerent Jupiter, & que ce dieu fut délivré par Thétis, ſecondée de Briarée ou Egéon. Il ſaute aux yeux, que ces allégories ſe rapportoient, du tems de leur invention, aux ſyſtêmes & aux opinions des premiers phyſiciens. Quelqu'un a ſans doute voulu dire que l'Ether fut d'abord renfermé dans les autres élémens, c'eſt-à-dire, dans l'Air, l'Eau & le Feu, & il a probablement indiqué ce dernier élément par Minerve, ou, ce qui eſt plus vraiſemblable, par Apollon (1). Enfin, le Ciel ou l'Ether parvint à la place ſupérieure; (qui dorénavant lui appartint en propre) ce à quoi Thétis, quelle que ſoit la puiſſance déſignée par ce nom (2), l'aida; mais ce ne fut que

---

Cela paroît être la remarque d'un aſtronome très-moderne. — Cependant un paſſage de Platon, (dans ſon *Theætete*), pourroit y avoir engagé Pope.

(1) Car il exiſtoit une plus ancienne leçon de ce paſſage, Και Φοιβον Απολλωνα, que le *Scoliaſte* de Pindare confirme auſſi. *Ol. VIII*, 41.

(2) Il n'eſt pas invraiſemblable que la ſimple idée de την τιθεσθαι, θεσιν, (poſer, l'action de poſer), ait été repréſentée par la déeſſe Thétis. Ces manières de s'exprimer furent très-communes chez les anciens philoſophes, ainſi que cela eſt prouvé par des cas ſemblables. Briarée indique de même

par une force & une qualité particulieres à Jupiter, qui ſont indiquées ici par Briarée, placé enſuite à ſes côtés ſur le trône. Le double nom de Briarée & d'Egéon convient également à l'ancienneté de cette fable. Mais malgré tout cela, il ne faut pas qu'on s'imagine qu'Homère ait eu pour objet de chercher des allégories (1); il n'a fait autre choſe

---

la force & la puiſſance, & le nom d'Egéon, ne paroît pas avoir eu d'autre origine que l'ancien mot αϊσσειν, (ſe précipiter avec force), ſoit qu'il ait été dérivé d'αιξ, αϊκης, (impétueux, mouvement violent), ou d'αιξ αιγος, d'où viennent αιγις, employé pour déſigner les Orcans, καταιγις & d'autres mots encore. L'égis ou l'égide de Jupiter n'eut peut-être pas d'autre origine que l'idée d'un dieu ſe précipitant avec force ſur quelque choſe. Ἠρα ne paroît auſſi avoir été dans le commencement que ηρ, c'eſt-à-dire, ἀηρ, (l'air). Du reſte, je ne donne pas ces conjectures pour des certitudes, & ſuis très-éloigné de les regarder comme des preuves ſur leſquelles on pourroit établir une opinion.

(1) On trouve beaucoup d'allégories chez les Scoliaſtes & chez Euſtathe, *p.* 122, 3; dans leur nombre eſt auſſi Θετις, ἡ του παντος κατα φυσιν θεσις. Ces explications & d'autres ſemblables engagèrent principalement les Stoïciens & les grammairiens à attribuer, dans chaque occaſion, un ſens caché & allégorique au poëte, qui, ſans être oppoſé exactement à la nature de la choſe, ne pouvoit cependant pas s'accorder avec le génie, le genre de poéſie & l'intention du poëte. Sans doute que la fable doit ſon origine à une hypothèſe philoſophique; mais chez Homère elle étoit dépouillée de ce caractère & de cette enveloppe primitive.

qu'employer

qu'employer avec adreſſe cette ancienne fiction, pour pouvoir faire dire par Achille à ſa mère, que Jupiter, ſe reſſouvenant encore de ſes anciens ſervices, ne lui refuſera pas ſa demande.

Dans un autre endroit, Junon rappelle, qu'elle avoit été élevée & nourrie par l'Océan & Thétis, dans le tems que Jupiter précipita Cronos dans le Tartare (1). Homère a auſſi emprunté ce trait d'un ancien poëme, qui contenoit la deſcription de l'origine de l'air & des nuages, formés par l'eau ou les vapeurs qui s'élèvent de la terre & que l'air reçoit (2). Les différends entre l'Océan & Thétis, dont il eſt fait mention au même endroit, peuvent avoir eu rapport à quelque choſe de ſemblable.

En faiſant naître Vulcain de Junon, un ancien poëte a voulu indiquer que le feu ſe développe par l'air. Il en réſulta pluſieurs fables relatives à des opinions & à des ſyſtêmes établis dans les coſmogonies. Vulcain, au moment de ſa naiſſance, eſt caché dans l'Océan, où, accueilli

(1) *Il.* ξ, 201 . 4.

(2) Juſques ici cela paroît exact. Euſtathe, *p.* 978, *l.* 42; mais ſuivant *Il.* ω, 60. c'eſt, au contraire, Junon qui doit avoir élevé Thétis.

par Thétis & Eurynome (1), il paſſe en ſecret les neuf premières années de ſa vie (2). Après ſon retour dans l'olympe, il veut prendre le parti de ſa mère maltraitée par Jupiter, (fiction qui ſe rapporte à ce qui a été dit plus haut de Junon ſoutenue en l'air), mais celui-ci le précipite du ciel, & il tombe dans l'île de Lemnos (3). Cette dernière allégorie paroît avoir été empruntée d'un poëte qui avoit décrit, ou l'exploſion d'un météore de l'air, ou la la foudre tombée ſur Lemnos & qui y avoit cauſé un incendie. C'eſt une fiction très-ingénieuſe, d'avoir par cette chûte rendu ce dieu débonnaire boîteux, dans la vue d'indiquer la nature de la flamme, qui eſt foible & paſſagère, lorſqu'elle n'eſt pas nourrie & entretenue par des matières combuſtibles (4).

Ce même ſujet paroît avoir été traité différemment par d'autres; quelques-

(1) Elle eſt auſſi une des filles de l'Océan. Apollod. *I*, 2, 2. Héſiode, *o*, 358.

(2) *I.* *e*, 395, *Sqq.*

(3) *I.* *a*, 590, *Sqq.* *e*, 18, *Sqq.* Comparez auſſi Scriverius. *Collect. vet. Tragic. in Acio. p.* 137.

(4) Dans les plus anciens tems, toute eſpèce d'imperfection (ἀδύνατα) fut indiquée, en rendant le perſonnage boiteux. Voyez ma *Diſſertation ſur le coffre de Cypſelus.* Cette diſſertation ſera donnée dans la ſuite de ce *Recueil. Note du Traducteur.*

uns racontoient, que Vulcain avoit été précipité de l'Olympe par Junon, ſa mère, & que, voulant ſe venger de cet affront, il lui avoit envoyé un trône d'or qui avoit enveloppé la déeſſe de liens inviſibles au moment qu'elle s'y étoit aſſiſe, de ſorte qu'elle ſe trouva ſuſpendue en l'air; que Vulcain s'étoit fait prier long-tems, & qu'il n'étoit venu au ſecours de ſa mère que lorſque Bacchus parvint à le ramener dans l'Olympe par ruſe. Les artiſtes ont auſſi pris quelquefois la repréſentation de Junon ſuſpendue & délivrée par Vulcain, pour le ſujet de leurs ouvrages, ainſi qu'un ancien tableau conſacré à Liber à Athènes (1), & un groupe du trône d'Apollon à Amycle (2), le prouvent (3).

Auſſi ſouvent, qu'à l'occaſion de la fuite des Troyens vers le Xanthe (4), & du carnage qu'en fit Achille dans

(1) Pauſanias, *I*, 20.

(2) *Ibid*, *III*, 18, *p.* 251, *pr.*

(3) M. Heyne paroît ſe tromper ici; car ce n'eſt pas de Junon délivrée par Vulcain qu'il s'agit dans les deux paſſages cités de Pauſanias; mais de Junon enchaînée par Vulcain ſur le trône d'or. *Note du Traducteur.*

(4) *Il.* 9, 328, *Sqq.*

le fleuve même, je réfléchis ſur le combat de Vulcain avec le Xanthe, &, en général, ſur les querelles & les combats des divinités entr'elles dont il eſt fait mention ailleurs, je crois y trouver des traces très-ſenſibles de la vraiſemblance qu'on ne peut refuſer à ma conjecture; c'eſt-à-dire, que toute cette partie du poëme d'Homère a été empruntée des anciens poëmes qui traitoient du combat des élémens entr'eux. Dans un certain endroit, ce poëte même ne rappelle-t-il pas au ſouvenir de ſes lecteurs une ancienne fable, en diſant, que jadis Neptune avoit combattu Apollon (1)? idée qui, dans un ancien poëme, ſe rapportoit ſans doute au combat de l'élément humide avec le ſec, (Του ὑγρου και του ξυρου).

Il y a encore pluſieurs autres allégories priſes dans les coſmogonies, qui paroîtroient romaneſques & ridicules ſi l'on ne ſe rappelloit pas leur pre-

(1) *Il.*, φ. 4, 76, 477. où Diane dit en ſe diſputant avec Apollon. Μη σεω γιν ετι πατρος εν μεγαρσιν ακουω Ευχομενου, ὡς το πριν εν ἀθανατοισι θεοισι Λητω Πεσιδ'αωτε ἐωικει βιη πολεμιζειν.

mière origine. Par exemple, la Nuit eſt appellée la plus puiſſante des divinités, pour laquelle Jupiter lui-même a de la vénération (1). Les dieux jurent par le Styx; Japet & Cronos ſe trouvent dans le Tartare; &, en général, tout ce qui eſt raconté des enfers (2), Homère l'a emprunté des anciennes coſmogonies. Au reſte, comme il me paroît que j'ai ſuffiſamment diſcuté ce point, on pourra ſans peine raſſembler pluſieurs exemples de ce genre & les réunir à cette claſſe (3).

---

(1) *Il.* Ξ, 259. Νυξ-δμητειρα θεων - & 261, &c. Αζετο γαρ, &c. Auſſi *ibid. v.* 275, où Charis eſt donnée en mariage au dieu du Sommeil.

(2) *Il.* Υ, 13, *Sqq.* 478 & ailleurs. Héſiode, Θ, 717, *Sqq.*, Le Tartare eſt différent de Hadés, qui originairement paroît avoir ſignifié un air épais & obſcur; quoique cet air ſoit communément nommé par Homère, αηρ. Le Tartare, au contraire, eſt la demeure de Cronos & des Titans. Voyez *Il.* Ξ, 274, 9. Mais Hadés, poſtérieurement appellé Pluton, eſt nommé frère de Jupiter.

(3) C'eſt ainſi que les noms des Néréïdes ont été empruntés des auteurs des coſmogonies. *Il.* σ, 37; *Sqq.* Qu'on compare ſeulement Héſiode Θ. Il en eſt de même des Océanitides & d'autres divinités de l'eau.

Nous trouvons, que dans les ſermens ſolemnels de Jupiter il eſt fait mention des fleuves de la terre & des enfers, comme *Il.* Ο, 276, *Sqq.* τ, 258, *Sqq.*; également d'après les ſyſtêmes philoſophiques contenus dans les coſmogonies.

Cette ſource que je viens d'indiquer ; & où l'ancienne Grèce a puiſé les idées de ſa religion, peut ſervir à montrer & à expliquer l'origine de beaucoup

---

Dans la ſuite Thémis a été priſe pour le ſymbole de la juſtice ; elle s'appelloit d'abord Δικη. Il paroît que dans les anciens poëmes elle a ſervi à indiquer les lois de la nature. Sous ce rapport elle eſt regardée comme la mère des Heures, des Deſtinées & des Parques. Voyez Héſiode, Θ, 901, *Sqq.* Elle fut auſſi repréſentée ſur d'anciens monumens de cette manière : par exemple, dans le temple de Junon à Olympie Thémis étoit placée à côté des Heures, comme étant leur mère. Pauſanias, V, 17. Il y avoit auſſi un autel de cette déeſſe dans l'Altis ; *ibid.* 14, & à Trezène un autre των Θεμιδων, *II*, 31, *pag.* 184. On lui attribua également, par cette raiſon, une certaine puiſſance & ſupériorité ſur les autres dieux. Homère s'eſt tenu aux anciennes idées dans un certain endroit, (*Il.* υ, 4) en faiſant aſſembler les dieux par Thémis, & en indiquant, que parmi les autres déeſſes, Junon parut ſur-tout pénetrée de reſpect pour Thémis. *Il.* ο, 87, *Sqq.*

Les Furies ſembent avoir été deſtinées à quelque choſe de plus qu'à venger le crime de paricide, quoique ce fût-là le principal ſoin de ces déeſſes, & cela ſans doute par de certains motifs ſymboliques. Voyez *Il*, ι, 454, *Sqq.* Le paſſage, *Il.* ο, 204, doit être expliqué d'après cette remarque ; c'eſt à-dire, que les Furies accompagnoient toujours les frères aînés, afin de punir les frères cadets, lorſque ceux-ci leur refuſoient le reſpect qui, ſuivant les idées des anciens tems, leur étoit dû) ; car, *Il.* τ, 418, elles ferment la bouche à Xanthe prophétiſant, pour qu'il ne dévoile pas davantage l'avenir. Il y a une fiction très-agréable, qui dit que Dionyſius ou Bacchus, ayant été mis en fuite

de circonſtances dont on chercheroit vainement à pénétrer le ſens par d'autres moyens. Les combats des dieux entr'eux mêmes, & le ſecours qu'ils prêtoient aux mortels ne ſont qu'une imitation de ce qu'on a trouvé dans les coſmogonies, où le combat des élémens étoit déſigné par des divinités qui ſe battoient entr'elles. Homère trouva donc dans ces images ſymboliques d'excellens matériaux pour de nouvelles fictions, & elles ſervirent auſſi à juſtifier l'heureux emploi qu'il en a fait; car ſon ſiècle n'y put rien remarquer qui dût lui paroître extraordinaire ou lui déplaire. Selon l'opinion conſtante des peuples orientaux, ainſi que de l'ancienne Grèce, tous

---

avec les Bachantes par Lycurgue le Thracien, s'étoit précipité dans la mer, où Thétis l'avoit reçu dans ſon ſein. *Il.* ζ, 135, *Sqq.* On s'apperçoit, qu'un ancien conte des coſmogonies a été appliqué enſuite au mêlange du vin avec de l'eau. Une autre fable inventée avant Homère, eſt rapportée *Il.* ψ, 92; & à ce ſujet on peut conſulter Euſtathe, c'eſt-à-dire, là où il eſt queſtion d'un vaſe propre à conſerver le vin, que Thétis reçut alors en préſent de Bacchus, & qu'elle donna à Achille, qui le deſtina pour y garder ſes cendres. L'idée de la Néceſſité ou du Deſtin, que perſonne ne peut éviter, a été exprimée dans l'antiquité de pluſieurs manières. Son nom étoit Μοῖρα ou Μοῖραι Κῆρ, &c. Il s'appelloit auſſi Αἶσα. Voyez *Il.* υ, 127, *Sqq.*

les événemens extraordinaires, dont la cauſe étoit inconnue ou qui arrivoient ſubitement, ont été attribués à l'intervention des dieux. Même les entrepriſes commencées avec une certaine intention marquée, & exécutées avec art & prudence, étoient attribuées à l'influence d'une divinité qui devoit y avoir coopéré. Ainſi aucun fait mémorable, aucun événement quelconque ne put avoir lieu ſans l'aſſitance des dieux. Ils ſe trouvoient parmi les hommes, au conſeil & dans le tumulte des armes; ils les accompagnoient dans leurs voyages de terre & de mer, dans l'exécution de leurs projets, & généralement dans toutes les occaſions. On ne peut rien inventer de plus heureux pour l'embelliſſement de la poéſie; auſſi le principal mérite d'Homère conſiſte-t-il en ce qu'il a probablement été le premier à ſe ſervir de ces idées dans le poëme épique. Il place donc dans toutes les occaſions les dieux de manière qu'il fait arriver par leur inſpiration, par leur ſecours, & par leur puiſſance, tout ce que l'eſprit humain avoit effectué par ſes propres forces; ainſi rien ne ſe fait

ſans la participation, le conſeil ou l'impulſion ſecrète de Jupiter, de Junon ou de Minerve. Le poëte alors ne ſongeoit à rien moins qu'à créer des machines poétiques ou d'autres fictions ingénieuſes de ce genre; il racontoit, conformément au goût & à la manière de penſer de ſon ſiècle, ce qui, ſuivant la tradition, devoit être arrivé en effet. Il employa ſur-tout, avec beaucoup d'adreſſe, l'influence des dieux dans tous les événemens inattendus; & par ce moyen il en donna certainement au lecteur une raiſon plus agréable, qu'en diſant ſimplement, que tel ou tel fait étoit arrivé par haſard. C'eſt ainſi que Teucer voit rompre la corde de ſon arc au moment qu'il veut décocher une flèche contre Hector. Un autre auroit attribué cet événement au haſard ou à des cauſes inconnues; mais Homère fait obſerver par Teucer, que cela doit être arrivé par l'influence d'une divinité; & le jugement qu'Hector même en porte le confirme (1). Mais les idées que des

(1) *Il.* ., 461 — 467, 489 — 493.

hommes à peine ſortis de l'état agreſte & ſauvage avoient de la nature des dieux, ſe bornant uniquement à leur attribuer une plus grande force d'eſprit & de corps, ſans égard à leurs qualités & perfections morales; il ne faut pas s'étonner de voir que les dieux, pouſſés par la haine & par l'envie, employoient autant la fraude & la trahiſon que les héros. L'idée du divin (του θειου) a été étendue par les poëtes grecs ſur beaucoup de choſes qu'on peut ſeulement comprendre par abſtraction, ainſi que ſur celles dont l'aſpect & le récit ſont révoltans, & même ſur les monſtres, & ſur tout ce qui arrivoit contre le cours & les lois ordinaires de la nature. C'eſt ainſi qu'on a attribué une origine divine à la chimère (θειον γενος) (1). On pouvoit donc auſſi inventer des courſiers d'une race divine, lorſque, par exemple, ils ſurpaſſoient tous les autres chevaux en vélocité, ce qui leur donnoit quelque reſſemblance avec les vents, dont on auroit pu les faire deſcendre. En

(1) *Il.* ζ, 129.

effet, on ſuppoſe que le Zéphyre & la Harpie Podarge, avoient donné l'exiſtence aux chevaux d'Achille (1), & Borée fut regardé comme le père de ceux d'Enée (2). Comme de pareilles fictions n'offenſoient point les idées reçues de ces tems-là, il ne faut pas s'étonner qu'on ait auſſi attribué aux chevaux des qualités ſupérieures à leur nature; de ſorte que Xanthe prédiſoit même l'avenir (3). Il n'en eſt pas ainſi d'une opinion devenue populaire par le fréquent uſage qu'en ont fait les poëtes, ſuivant laquelle, à l'exemple des dieux, on faiſoit deſcendre de Jupiter ou d'une autre divinité les familles des héros. Cette opinion dût ſon origine à l'ancienne manière de s'exprimer; car on appelloit tous les rois les deſcendans de Jupiter (4),

(1) *Il.* π, 150, *Sqq.* Neptune en avoit fait préſent à Pelée, ψ, 277, *Sqq.*

(2) *Il.* υ, 227; *Sqq.* Ainſi que d'Arion, le cheval d'Adraſte, ὃς ἐκ Διὸς γένετην. ψ, 347. Voyez le Scoliaſte.

(3) *Il.* τ, 404.

(4) διογενὴς διοτρεφὴς, c'eſt ainſi que, *Il.* ν, 57. il eſt dit d'Hector, fils de Priam: Ἕκτωρ, ὃς Διὶ ἴσος ἔχιτο' ἐριθύμοισι παῖς ἔναι. Il eſt clair, que ce paſſage indique ſeulement un héros doué d'une puiſſance divine.

afin d'imprimer un caractère de dignité au rang qu'ils tenoient parmi les hommes ; de ſorte qu'il ne faut pas y chercher une autre ſignification. Dans le même ſens, tous les poëtes devinrent les fils d'Apollon, & les hommes fins & cauteleux, comme Siſyphe, ceux de Mercure. Homère appelle auſſi les guerriers valeureux, les fils de Mars, en rapportant dans le même paſſage le nom de leur père naturel (1). Des hommes brutaux doués d'une grande force & d'un caractère audacieux ſont nommés les fils de Neptune; par exemple, les Aloïdes, dont le père Aloéus eſt cependant indiqué (2), ainſi que les Actorides, Ctéacus & Euryte (3). On faiſoit deſcendre d'un dieu de fleuve ou d'une nymphe ceux dont l'origine étoit inconnue, mais ſurtout les étrangers (4). De cette manière de s'exprimer paroiſſent être venues,

---

(1) ὀζος Αρης. Par exemple, *Il.* ε, 283, Hicetaon, fils d'Ilus, ὀζος Αρης.

(2) *Od.* λ, 304, 5.

(3) *Il.* λ, 750.

(4) Il y en a des exemples ſans nombre ; comme Aſtéropée, prince des Paeoniens dans la Thrace, fils du fleuve Axius.

dans des tems poſtérieurs, la plupart des fables qui concernent les amours des dieux, parce qu'on a cherché à embellir ce qu'auparavant on avoit dit ſans fiction, & dans un ſens différent. Par exemple, après qu'Hercule, fils d'Amphitrion, eut été appellé le fils de Jupiter, les poëtes imaginerent auſſi-tôt l'hiſtoire des amours clandeſtins de ce dieu avec Alcmène; & pluſieurs autres fables ont été inventées de la même manière. Une autre ſource de fictions ſemblables, a été trouvée dans cette ancienne manière d'exprimer ſes idées, d'après laquelle tous les talens ſupérieurs, les caractères heureux, & même la beauté du corps ont été regardés comme des préſens des dieux (1). Les poëtes ne tarderent pas à embellir de pareils ſujets par les fictions des amours des dieux; ce qui paroît déja avoir eu lieu avant Homère. C'eſt ainſi que l'enlèvement de Ganymède ne doit ſon origine qu'à la beauté de ce jeune homme, aſſez parfaite pour qu'on le crût digne

(1) Παιδαρος δ' και τεξιν Απολλων φοιβος εδωκε. De quelqu'un d'habile en orievrerie: Ὑπ' Ἡφαιστου και Παλλαδος Ἀθηνης παντοιην τεχνην, &c. Antiochus avoit appris

d'être aimé d'un dieu (1). Dans un sens différent, mais cependant d'après la même manière de voir, on a comparé aux dieux les personnes qui excelloient dans quelque talent ; on les a même représentées quelquefois leur disputant le prix ; & c'est de là que sont venues ces

---

de Jupiter & de Neptune, l'art de conduire un char dans les combats, *Iliade*, ψ, 307, & *Iliade* ο, 412. D'un habile constructeur de navires, ὃς ῥα δαΐς πασης Ευειδὴ σοφίης ὑποθημοσυνησιν Αθηνης, &c. Delà, ce qui est raconté d'Epéus, qu'il avoit construit le cheval de Troye, avec le secours de Pallas, *Od.* Σ, 493. τον Επειος ἐποιησεν συν Αθηνη. Cette expression est entièrement conforme à l'ancien usage, & dans l'origine elle ne vouloit indiquer que la perfection & la beauté de l'ouvrage.

(1) *Il.* υ, 233. Il est dit de Ganymède : Ος δη καλλιστος γενετο θνητων ανθρωπων. Τον και αιτρειψαντο θεοι, Διι συνοχευειν, Καλλεος ἑινεκα οἱο, ἱν' ἀθανατοισι μετειη. Combien d'embellissemens, ajoutés aux fables, n'ont pas d'autre origine ? La fiction qui fait entrer Apollon au service d'Admète, me paroît être fondée sur l'intention d'un ancien poëte, d'exprimer la beauté de ce roi de Thessalie, en disant, qu'elle fut assez parfaite pour qu'Apollon lui-même en soit devenu amoureux. D'autres poëtes ont ensuite donné plus d'extension à la fable, lorsqu'ils avoient à montrer un exemple frappant du pouvoir de l'amour, ainsi qu'ils le firent à l'égard d'Apollon & de Neptune, qui rendirent des services à Laomédon, *Il.* φ, 224 *Sqq.* Cette expression, « Troye est si bien fortifiée, qu'Apol» lon & Neptune paroissent en avoir construits » les murs », a donné lieu à cette fable. Une autre fable grossière & révoltante, *ibid*, v. 452, *Sqq.* porte aussi les marques de la plus ancienne origine.

nombreuſes fictions de combats entre les héros & les dieux, dont les anciens poëtes ont embelli leurs ouvrages (1).

Cependant dans tous ces cas, on doit toujours diſtinguer le ſens mythologique, transformé enſuite en ornement poétique, de certains anciens événemens tranſmis à la poſtérité par les traditions des familles ou des peuples.

Enfin, il faut auſſi, comme je l'ai déja obſervé plus haut, apprécier d'après cette ancienne langue poétique, l'uſage conſtamment ſuivi par Homère, d'attribuer aux dieux chaque action qui exigeoit ou des forces extraordinaires, ou beaucoup d'eſprit, de pénétration & de prudence. Par ce moyen, ce poëte pouvoit repréſenter tous les événemens ſous un point de vue plus pathétique, & les embellir avec plus de magnificence. Si Hector lance une roche énorme contre la porte du camp des Grecs, c'eſt Jupiter qui dirige le

(1) C'eſt ainſi que Thamyris doit avoir diſputé le prix du chant aux Muſes; Marſias celui de la flûte à Apollon, & Euryte celui de l'art de tirer de l'arc au même dieu.

coup. Ajax bleſſe-t-il un ennemi, ſon bras eſt conduit par Minerve. La mort de Patrocle plonge les Myrmidons dans une triſteſſe profonde, & Thétis elle-même les invite à pleurer ce héros (1). Il exiſte beaucoup d'autres exemples de ce genre. De plus, Homère ſentit que lorſqu'un héros devoit être bleſſé, le récit de cet événement deviendroit plus impoſant en le faiſant bleſſer par quelque divinité. Par conſéquent, nous trouvons toujours qu'un dieu ſecondoit l'aſſaillant, ou que ſous une figure humaine il avoit lui-même porté le coup. Ainſi, lorſqu'Agenor par ſa fuite ſimulée les entraîna Achille loin de la ville dans champs, ce fut Apollon qui exécuta ce ſtratagême ſous la figure d'Agenor (2).

L'uſage adopté par les poëtes anciens, de rendre leurs penſées par des ſymboles & par des fictions mythologiques, ne ſe borna pas ſeulement aux coſmogonies & aux théogonies, mais il s'étendit auſſi à d'autres ſujets traités dans leurs poëmes. Ils ne tardèrent pas

(1) *Il.* ψ, 14.
(2) *Il.* φ, 599, *Sqq.*

à s'appercevoir,

à s'appercevoir, que l'emploi des fables animoit la repréſentation des idées abſtraites; qu'il rendoit leur récit plus impoſant & plus agréable, & que par ce moyen il leur étoit plus facile d'intéreſſer & d'exciter l'admiration. Tous les événemens du monde phyſique ont donc été repréſentés ſous cette forme mythologique; par exemple, les grandes convulſions de la nature, cauſées par des tremblemens de terre, par des feux ſouterrains, par l'éruption de ces mêmes feux, appellés céleſtes par les anciens, par des inondations de la mer ou des fleuves, & par d'autres phénomènes de ce genre. Le combat des géans avec les dieux, dans lequel ils ont entaſſé les montagnes de la Theſſalie pour eſcalader l'Olympe, eſt une fable connue, dont chacun peut deviner l'application à un grand tremblement de terre, qui, par ſes terribles exploſions, lançant d'énormes rochers au milieu de tourbillons de flammes & de fumée, ſembloit ménacer le monde d'une deſtruction totale. Les hiſtoires des géans, enſemble ou ſéparément, furent enſuite appliquées au lieux dévaſtés par des tremblemens de terre; & l'on ſe ſervit du nom de Typhon &

d'autres monſtres pareils, pour déſigner l'éruption des feux ſouterrains. Les anciens, en voyant l'arc-en-ciel deſcendre juſqu'à terre, n'eurent pas beſoin d'un grand effort d'eſprit pour imaginer, qu'Iris étoit la meſſagère des dieux. C'eſt également une penſée très-ingénieuſe, d'Homère, lorſqu'il dit de Minerve qui deſcend de l'Olympe, qu'elle paroiſſoit ſe mouvoir comme l'arc-en-ciel (1); & quand, dans un autre endroit, il compare la deſcente de cette déeſſe à un météore, qui pendant le jour paroît dans le ciel (2). L'ame & les ſens des premiers hommes étoient remués plus fortement par tous les objets qui pouvoient exciter la terreur; par conſéquent les préſages & tous les événemens qui tenoient du merveilleux, faiſant une forte impreſſion ſur leur eſprit, durent auſſi être repréſentés par des images plus frappantes & par des récits plus ornés. Cette réflexion eſt prouvée par un exemple remarquable que donne le paſſage où il eſt fait mention des préſages qui,

(1) *Il.* ρ, 547, *Sqq.*
(2) *Il.* Σ, 75.

dans le palais d'Ulyſſe, précédèrent la punition des pourſuivans de Pénélope (1). Cette diſpoſition commune aux premiers hommes de s'effrayer de tout phénomène extraordinaire, leur fit prendre pour des objets de terreur beaucoup de choſes qui, de nos jours, paroiſſent même au peuple des préſages heureux; comme, par exemple, l'arc-en-ciel (2).

Mais avant le ſiècle d'Homère, il y avoit déja des fables morales, inventées par d'anciens poëtes, ſoit pour rendre la vérité plus ſenſible par des images agréables, ſoit pour exprimer la doctrine même par des ſymboles; ainſi que, dans des tems poſtérieurs, on s'eſt ſervi des allégories dans le même deſſein. La fable d'Até eſt de ce genre (3). Son objet eſt de déſigner le défaut de

---

(1) *Od.* ν, 345, *Sqq.* Le ton élevé de ce paſſage ſe rapproche beaucoup des deſcriptions ſublimes que les poëtes ſacrés ont faites de la miſère de l'homme.

(2) *Il.* ρ, 549, 550. Delà, *Il* λ, 28, la foudre eſt appellée σημα βροτοισιν. *Il.* τ, 244.

(3) *Il.* τ, 91, *Sqq.* 126, *Sqq.* Ce paſſage eſt un exemple frappant de l'uſage adopté par les anciens, d'exprimer leurs idées par des images ſymboliques, & même d'expoſer par ce moyen les conſéquences ou les preuves de leurs opinions favorites.

jugement ou la folie dont un homme eſt frappé d'en haut, (*divinitus*, c'eſt-à-dire, ſans qu'on puiſſe en trouver une raiſon même apparente) au point de prendre des parties violens & extrêmes, ou de ſe laiſſer emporter par des paſſions ſougueuſes, & de ſe précipiter dans le malheur en parlant ou en agiſſant comme une perſonne privée de la raiſon. Dans le même paſſage, Homère indique, par Até, la foibleſſe de Jupiter, qui le fait tomber dans le piège dreſſé par Junon. Suivant ce poëte, la déeſſe Até eſt fille de Jupiter, & ſa principale occupation eſt de nuire aux hommes & de les rendre malheureux : ſa marche eſt ſourde & ſilencieuſe, & elle paroît plutôt vaguer en l'air que marcher ſur la terre; car c'eſt de la même manière que, par une pente inſenſible, l'ame ſe laiſſe entraîner à des penchans dérèglés, de ſorte que ſouvent ſans y penſer elle ſe trouve ſubitement en proie aux paſſions les plus violentes.

A la ſuite de cette divinité ſe trouvent les déeſſes Lites (1); c'eſt-à-dire,

(1) *Il.* ι, 498, *Sqq.*

les Prières par lesquelles on cherche à réparer le tort causé dans le tumulte des passions : ce sont aussi des filles de Jupiter. Abattues par le chagrin & le souvenir de leurs fautes, timides, consternées & boîteuses, elles ne peuvent suivre Até dans sa course rapide, & ne l'atteignent jamais que très-tard. Que le poëte ait inventé lui-même cette fiction ingénieuse, ou qu'il l'ait trouvée ailleurs, il est constant qu'il ne s'en sert que pour rendre sa pensée sensible par une image très-frappante. Mais il y a d'autres fables d'une pareille origine, qu'il change en récits d'événemens, comme s'ils avoient eu réellement lieu. C'est ainsi que celle de Circé dans l'Odyssée me paroît avoir été imaginée par quelqu'un qui vouloit peindre les charmes trompeurs de la volupté, par laquelle l'ame de l'homme qui s'y abandonne est ravalée au rang des animaux immondes. L'invention de la fable du chant des Syrènes peut avoir eu le même but ; cependant Homère en fait des aventures arrivées à Ulysse. Une foule d'autres histoires conservées par la tradition populaire, & embellies par les poëtes, ont été em-

ployées comme épisodes dans les poëmes d'Homère ; par exemple, celle du chantre Thamyris, qui, vaincu par les Muses, qu'il avoit défiées, a été privé de la vue (1) ; celle du sort semblable qu'a éprouvé Licurgue, pour avoir voulu abolir les Dionysies (2), ainsi que celle d'Euryte enlevé par une mort prématurée, parce que, habile à tirer de l'arc, il avoit osé défier Apollon (3). Ce genre de fables employées par Homère, est devenu le ressort de plusieurs événemens rapportés dans ses ouvrages. Les anciens indiquoient par Mars, une grande force de corps & d'esprit, accompagnée d'emportement & de fureurs (4) ; par Minerve, le courage & la force, guidés par la prudence ; par Mercure, la ruse & l'astuce, qui convenoient le plus à l'ancienne manière de faire la guerre. Homère personnifie toutes ces qualités & les fait prendre une part médiate ou immédiate aux événemens les plus importans ; cependant sans aucuns

(1) *Il.* β, 595, *sq.* Comparez Appollod, *I*, 33.
(2) *Il.* ζ, 130, *sq.*
(3) *Od.* Υ, 224, *sq.*
(4) Voila pourquoi on lui a donné pour compagnon φιβος φιλος ειης, &c. *Il.* ι, 298.

rapports ſymboliques, & en ne transformant en êtres actifs & intelligens que les repréſentations figurées d'idées abſtraites. Par cette adreſſe ce poëte a été en état d'accélérer toute la marche de l'Iliade en y faiſant intervenir les dieux, & en les faiſant même paroître dans les combats des Grecs & des Troyens.

Dans le même eſprit, & par le moyen des mêmes fictions mythologiques, Homère raconte auſſi les exploits de ſes héros, de leurs ancêtres, & des fondateurs des peuples célébres de la Grèce, dont les traditions avoient conſervé le ſouvenir. Il n'y a aucun doute, qu'en cela Homère ait marché auſſi ſur les traces d'anciens poëtes; ſur-tout puiſqu'il fait ſeulement mention en paſſant de pluſieurs fables qu'il ſuppoſe très-connues, & rapportées en détail par d'autres : telle eſt la fable des travaux d'Hercule; de ſorte que l'on doit admettre, que celle-ci & d'autres du même genre étoient déja généralement répandues par les ouvrages des anciens poëtes qui avoient précédé Homère. Il n'en a pas moins fait preuve de talent, par l'ordonnance de ſon poëme & par des fictions intéreſſantes qui lui

appartiennent, mais sur-tout par la manière de traiter son sujet de la guerre de Troye, où chaque événement excite l'admiration, parce qu'il a eu l'art de la raconter dans le goût des anciennes fictions mythologiques. Quelques exemples choisis prouveront cette assertion.

Apollon a toujours été regardé comme l'auteur de la peste, à cause de l'ancienne représentation figurée du soleil, suivant laquelle, au lieu de rayons, il lançoit des flèches. C'est donc avec raison qu'Homère attribue à Apollon la peste qui ravagea le camp des Grecs ; mais le motif qui a déterminé le dieu à leur envoyer ce fléau est une invention très-heureuse qui lui appartient. C'est la colère d'Apollon à l'occasion de l'offense faite à son prêtre Chrysès, dont les prières ne purent fléchir Agamemnon, lorsqu'il lui demanda la liberté de sa fille.

De même Homère sut que le rempart élevé par les Grecs avoit été renversé par une inondation après leur départ ; mais il raconte fort au long (1)

(1) *Il.* μ, au commencement. Voyez aussi *Il.* ν, 443, *sq.*

de quelle manière cela eſt arrivé par l'ordre de Neptune & d'Apollon, qui favoriſoient les Troyens. Dans ces endroits & dans d'autres ſemblables, on ne peut méconnoître l'adreſſe du poëte, qui diſpoſe à deſſein le récit des événemens, de manière qu'ils s'adaptent aux fables connues & reçues de ſon tems. Il faudra porter le même jugement ſur d'autres paſſages travaillés dans le même eſprit, mais où le motif qui a déterminé le poëte eſt plus obſcur. Quelques jours devoient ſe paſſer entre la peſte qui avoit ravagé le camp des Grecs, & une bataille qu'ils avoient réſolu de livrer aux Troyens. Homère ſe procura cet intervalle de douze jours par le voyage des dieux en Ethiopie (1). Les anciens commentateurs ont employé ici les explications les plus forcées & les plus pitoyables (2).

---

(1) *Il.* α, 423 -- 425. *Od.* α, 22 -- 26.

(2) La plus ſupportable eſt celle des Dioſpolies, fêtes qui ſe célébroient pendant douze jours. Voyez Euſtathe, *p.* 128. Mais je crois trouver dans Diodore, *l.* 97, la preuve, que cette explication a été inventée par les Egyptiens, qui, en tout tems, ont cherché à établir que les anciens uſages

Il me paroît hors de doute qu'Homère a emprunté cette idée d'un ancien poëte, qui vouloit exprimer je ne ſais quel phénomène phyſique, peut-être la révolution de l'année, ſuivant la diviſion des douze lunes, en diſant que les dieux voyageoient vers l'Océan pour déſigner la marche du ſoleil vers l'autre hémiſphère & le tropique du capricorne; car ce fut une opinion conſtante dans les anciens tems, que la partie méridionale de la terre, au-delà de l'équateur, étoit enfermée par l'océan, & ils devoient également admettre que cette mer s'étendoit le long des côtes de l'Ethiopie. Cependant il ne faut pas croire qu'Homère ait eu ici une pareille application en vue (1);

---

de la Grèce y avoient été tranſportés d'Egypte. On a ſouvent aſſez mal apprécié le degré de confiance que mérite cet auteur; cependant ce ſujet eſt aſſez intéreſſant pour être traité ſéparement, & je me propoſe de m'en occuper dans une diſſertation, qui contiendra quelques réflexions impartiales à cet égard. M. G. Coſtard en a propoſé depuis une autre explication, qui ne paroît pas moins forcée ni moins invraiſemblable; d'après laquelle l'Océan & les Ethiopiens doivent être le Golphe Perſique & les Babyloniens, qui célébrent les fêtes Sacéennes. Voyez à ce ſujet les *Annonces Savantes de Gottingue*, *p.* 326, 1769.

(1) On trouve de pareilles ſubtilités chez Ma-

il n'a fait que changer une ancienne manière mythologique de s'exprimer, pour l'appliquer à ſon ſujet. Les poëtes paroiſſent avoir auſſi décrit différemment la viſite rendue par les dieux à l'Océan. Homère fait dire à Junon qu'elle alloit rendre une viſite à l'Océan & à Thétis, qui l'avoient élevée (1); & dans l'ancien poëme, attribué à Quintus Calaber, Jupiter lui-même fait un voyage chez l'Océan & Thétis (2). Cependant Homère, en changeant en partie cette fable, paroît avoir indiqué une fête des Ethiopiens pour donner une raiſon de ce voyage des dieux; car le paſſage de l'Odyſſée, ainſi qu'un autre de l'Iliade, où Iris dit qu'elle ſe hâte de ſe rendre chez les Ethiopiens, qui offroient des hécatombes aux dieux (3), prouvent clai-

---

crobe, *I. Sat.* 23. L'épithète ἀμύμονες doit donner matière à de pareilles alluſions forcées, quoiqu'il ne ſignifie qu'*excellent*, *célèbre*.

(1) *Il.* Ξ, 200.

(2) Quint. Calab. XII, 156. Un ſens myſtique de l'antiquité paroît même caché ſous le nombre *douze*. Ce nombre a été adopté par Homère, dans le *liv.* XXIV *de l'Iliade*, *v.* 313. Il avoit peut-être rapport au nombre des douze dieux, que les Grecs connoiſſoient déja aux Egyptiens.

(3) Ὀδὶ μὲν θεοὺς ἑκατόμβας. *Il.* Ψ, 205, -- 207.

rement que dans cet endroit il a voulu donner le récit exact d'une fête ſacrée & d'une hécatombe offerte par ces peuples. Il eſt poſſible qu'il ait tiré ce trait des poëtes qui chantèrent les exploits de Perſée ; car les recherches que j'ai faites ſur les reſtes qui nous en ont été conſervés par les poëtes & par les ouvrages mythologiques poſtérieurs (1), m'ont donné lieu de remarquer que leurs fables doivent s'être diſtinguées des autres par un ton merveilleux, & par un certain caractère qui leur étoient propres. Ils paroiſſent avoir pris beaucoup d'idées dans l'ancienne manière ſymbolique de repréſenter les choſes ; ainſi que dans le récit du trajet des anciens dans la Lybie, par lequel même le nom & l'idée de Neptune ou de Poſeidon ont été apportés en Grèce, où juſqu'alors l'eau & la mer avoient été déſignées par d'autres divinités. Quelque choſe de ces fables anciennes ſemble auſſi s'être gliſſé dans le récit des travaux d'Hercule ; par exemple, ſon expédition vers les Heſpérides & ſa victoire ſur Geryon ; l'hiſtoire même des Argo-

(1) Voyez Apollod. *II*, 4.

nautes paroît en avoir été embellie. La fable des Hyperboréens (1), celle d'Atlas, qui s'eſt enſuite emparé de l'Arcadie, & pluſieurs autres ont la même origine ; mais cela exigeroit d'être diſcuté dans une diſſertation particulière.

Une autre fable très-ancienne, ſavoir, celle de Vénus ſurpriſe avec Mars & enveloppée d'un filet artiſtement travaillé par Vulcain, paroît être de la même époque (2). Je crois qu'elle doit ſon origine aux anciennes coſmogonies, & que l'imagination des poëtes, en l'éloignant de ſa ſignification primitive, l'a embellie & traitée de différentes manières. Dans ces premiers livres ſur le ſyſtême du monde, Vénus ſignifioit tantôt la nature des choſes ; tantôt la terre, cette mère féconde de tous les êtres ; tantôt la puiſſance de développer les germes, & de réveiller, au retour du printems, les forces aſſoupies de la nature ; tantôt la fertilité & l'abondance des fruits de la terre ; ſouvent auſſi le penchant aux plaiſirs

(1) Pindare *t. X*, 46, *ſq*, où la note eſt à conſulter.

(2) *Od.* 8, 268, *ſq.*

des ſens, & d'autres choſes ſemblables, ainſi qu'on peut s'en convaincre par les différentes applications qui en ont été faites. Suivant l'opinion des anciens, la terre & toute la nature en général ſortit du ſein des eaux. Vénus prit donc naiſſance dans la mer; on lui donna quelquefois la forme d'un poiſſon, comme chez les Syriens, où elle s'appelloit Atergatis ou Derceto; & quelquefois auſſi on la repréſentoit priſe & enveloppée dans un filet. Delà les Crétois prirent la fable de leur Dictynne. Les poëtes paroiſſent avoir enſuite profité de cette circonſtance en l'employant dans leurs deſcriptions des amours de Vénus & de Mars; & la fable du filet de Vulcain n'a ſans doute pas d'autre origine.

Juſqu'à préſent nous avons vu l'uſage qu'Homère a fait de ces anciennes fables en les mêlant tellement avec ſon ſujet, qu'elles paroiſſent, pour ainſi dire, faire la baſe de tous les événemens qu'il s'eſt propoſé de raconter, & qu'elles ſont même partie du récit de la guerre de Troye; mais il a également employé comme épiſodes une foule d'autres fables, qui portent un caractère par-

ticulier de mythologie en offrant auſſi des différences dans les embelliſſemens & dans le récit. Cette obſervation acquierra un bien plus grand poids, en réuniſſant, comme des fragmens des plus anciens poëmes, les exploits & les aventures d'Hercule, dont Homère fait ſeulement mention en paſſant. On eſt fondé à croire que les travaux d'Hercule ont fait le ſujet de pluſieurs anciens poëmes; & il en réſulte que les poëtes des ſiècles poſtérieurs, même Piſandre dans ſes Héraclides, ont ſeulement raſſemblé, mis en ordre & embelli les fables relatives à ce héros, ſans les avoir inventées eux-mêmes.

Dès que l'on eut donné à Hercule Junon pour ennemie & Minerve pour protectrice, en appliquant à l'Hercule Thébain ce qui avoit été raconté de celui des coſmogonies ou d'un autre, dont les Corybantes célébroient le ſouvenir dans les fêtes de la Samothrace & de Crète, il fut très-facile aux poëtes d'étendre & d'embellir cette hiſtoire. Il me paroît qu'Homère en a emprunté d'abord ce qu'il dit de la cruelle ruſe d'Até, dont Junon s'eſt ſervi pour retarder les couches d'Alcmène,

& procurer la primogéniture à Euryſthée (1). Hercule retournant chez lui après la priſe de Troye, Junon, avec le ſecours du dieu du ſommeil, fait tomber Jupiter dans un aſſoupiſſement profond, excite une tempête & diſperſe la flotte; de ſorte qu'Hercule eſt jetté dans l'île de Cos (2). Jupiter ſe réveille, & en découvrant la ruſe de Junon, il eſt enflammé de colère. Les poëtes ont repréſenté cette colère du maître des dieux par l'ancienne image mythologique rapportée plus haut, en montrant Junon ſévèrement punie par ſon époux, & ſuſpendue en l'air (3). Homère ajoute, dans un autre endroit (4), que Vulcain ayant voulu ſecourir ſa mère fut précipité de l'Olympe dans l'île de Lemnos par Jupiter, qui fait arriver heureuſement Hercule à

(1) *Il.* τ, 98, *ſq.*

(2) *Il.* ξ, 250, *ſq.* περὶ φίλων πάντων. Cependant il ne fut pas ſéparé de Télamon, qui combattit avec lui contre les deux fils de Mérops. Voyez Pindare, *Nemes. IV*, 40 -- 42, *I*; *IV*, 46, Apollod, *II*, 31; 3, 2, 1.

(3) *Il.* ξ, 250, *Seq.* 18 -- 24. Apollod. *II*, 7, 1, *I*, 3, 5.

(4) *Il.* α, 590. Ce paſſage appartient à la même fable.

Argos,

Argos. On connoît la fable d'Hercule délivrant les Troyens d'un monstre marin qui ravageoit leurs côtes ; mais il faut regarder comme un simple embellissement la circonstance rapportée par Homère dans un autre endroit où il dit, que Minerve avoit élevé un grand mur sur le rivage, derrière lequel Hercule pouvoit se retirer pour se mettre en sûreté contre les attaques du monstre (1).

Les dieux du parti des Grecs s'emparèrent du même mur à l'occasion du combat d'Achille avec Hector. Dans un autre endroit, Minerve dit (2), que par l'ordre de Jupiter elle avoit sauvé Hercule d'autres périls, & qu'elle lui avoit aussi, entr'autres, prêté son secours lorsqu'il emmena Cerbère de l'Erèbe (3).

---

(1) *Il.* υ, 145, *sq.*

(2) *Il.* Υ, 364, *sq.* Ἦτοι ὁ μὲν κλαίουσα ἄρης ὑπὸ ῥύσατο, &c. Les mots mêmes dévoilent l'ancienne manière de s'exprimer.

(3) Dans un autre endroit, *Od.* λ, 622-625, Homère fait accompagner Hercule aux enfers par Mercure & Minerve. Il n'ajoute pas le nom du chien, qui dans des tems postérieurs fut appellé Cerbère. Toute cette fiction paroît avoir eu pour objet, de faire sortir Hercule victorieux de périls extraordinaires par leur nouveauté & d'entreprises difficiles, qui n'avoient jamais été tentées avant lui. Sa descente aux enfers & la victoire qu'il y

C'eſt de même d'après un fragment des anciens poëmes ſur Hercule, qu'Homère raconte que Junon fut bleſſée par une flèche que ce héros lui décocha (1); ainſi que, dans le combat contre les Pyliens, il doit avoir percé d'une flèche Orcus qui ſe trouvoit dans la mêlée (2). Pélée paroît donc avoir été ſecondé par Orcus, comme Hercule par Minerve & d'autres dieux. Orcus ou Adés bleſſé ſe rend chez les dieux, & il eſt guéri par Péon. Perſonne ne doutera certainement pas que toutes ces fictions ont ſouvent été employées par les poëtes avant Homère, ſur-tout ſi l'on réfléchit qu'il n'en a fait mention

---

remporta, ſont de ce nombre, & c'eſt ainſi que cette fable s'eſt établie. Ce que les grammairiens ajoutent ici au ſujet du roi des Moloſſes, n'eſt que du bavardage qui ne mérite pas d'être diſcuté.

(1) *Il.* ε, 392.

(2) *Il.* ε, 395, *ſq.*, où il eſt dit, *v.* 397, ἐν πυλῳ ἐν νεκυεσσι βαλων, c'eſt-à-dire, ἐμβαλων, τοις ν, au lieu de εἰς τους νεκυας. *Etendre parmi les morts.* C'eſt ſans raiſon, qu'Ariſtarque & d'autres ont penſé qu'il falloit lire Πυλον, au lieu de πυλῃ, en l'appliquant à l'entrée des enfers; comme ſi ce qui eſt raconté ici, étoit arrivé lors de cette expédition d'Hercule, quoiqu'à cette occaſion il en auroit pu venir auſſi aux mains avec Pluton. Voyez Euſtathe, *p.* 561, 22.

que fort légèrement & en paſſant, comme de choſes généralement connues. Si en cela il n'a pas le mérite de l'invention, il en réſulte au moins pour lui une juſtification complette de ce qu'il fait bleſſer Vénus ou Mars, qui ſe retirent dans l'Olympe pour ſe faire guérir par Péon. Toute cette claſſe de fictions paroît devoir ſon origine à l'ancienne manière de raconter, ſuivant laquelle, en voulant célébrer la valeur & la force extraordinaire d'un héros, on diſoit de lui qu'il avoit combattu & bleſſé les dieux mêmes. Il étoit par conſéquent naturel & facile de faire voler les divinités au ſecours des combattans, de les placer à leur côté au fort de la mêlée, de leur aſſigner même une place dans les chars des héros (1). L'idée du mariage d'Hercule avec Hébé, après ſon apothéoſe a été priſe également de l'ancienne langue poétique, parce que la félicité des dieux a toujours été indiquée par une jeuneſſe éternelle (2).

(1) Voyez dans Héſiode le combat d'Hercule avec Cacus.

(2) Od. λ, 602.

La fable des Aloïdes, c'eſt-à-dire, d'Othus & d'Ephialthe, fils d'Aloéus, célèbres par leur taille giganteſque & par leur force extraordinaire qu'Homère emploie ſi ſouvent, ſans jamais entrer dans aucun détail ſur ce ſujet, a auſſi été empruntée d'anciens contes ou d'anciens poëmes. Dès leur neuvième année, ces géans avoient déja vingt-ſept pieds de hauteur, & menaçoient de détruire l'Olympe; mais Apollon les tua dans leur enfance (1). Qui peut méconnoître ici le ton élèvé & exagéré qui caractériſe l'ancienne poéſie, puiſqu'il s'agiſſoit ſeulement d'exprimer une force & une taille ſurprenantes, & une mort prématurée. Il faut chercher auſſi peu un ſens caché dans le récit qu'on fait de ces mêmes Aloïdes, d'après lequel ils doivent avoir jetté & gardé Mars dans les fers pendant treize mois: ſuivant l'ancienne manière de s'exprimer, cela déſignoit ſeulement une guerre terminée par leur valeur, ou du moins que, pendant autant de mois, ils avoient repouſſé les ennemis.

(1) *Od. λ.* 310, *ſqq.*

La circonſtance ajoutée à cette fable qu'il eût été à craindre que Mars ne reſtât éternellement dans les fers, s'il n'en avoit pas été délivré par Eribore, belle-mère des Aloïdes, donne lieu de croire que le poëme dont Homère a emprunté cette hiſtoire, faiſoit mention de nouvelles hoſtilités ſuſcitées par les menées de cette belle-mère (1). Les commentateurs ont eu grand tort de chercher des allégories dans les fictions & dans les contes de ce genre; il faudra les prendre toujours comme des fragmens de poëmes compoſés dans l'eſprit, & conformément au génie de la langue de l'antiquité.

Je diſcuterai dans un autre tems les nouveaux genres d'embelliſſemens & de récits poëtiques employés, ſoit par Homère même ou par d'autres poëtes après lui, qui doivent leur origine aux circonſtances que je me flatte d'avoir ſuffiſamment éclaircies dans cette diſſertation. K.

(1) *Il.* 1, 385, *ſq.* Le mot κρεμαμι, qui ſert ici pour ſignifier liens & captivité, eſt même une preuve de l'ancienneté de cette fiction.

RÉFLEXIONS SUR LE SUBLIME;

PAR M. BEATTIE,

TRADUIT DE L'ANGLOIS.

LONGIN, le ſecrétaire de Zénobie, reine de Palmyre, qui fut vaincue par l'empereur Aurélien, vers le milieu du troiſième ſiècle, a compoſé pluſieurs ouvrages de philoſophie & de critique, & entr'autres un diſcours ſur le ſublime, qui eſt le ſeul morceau qui nous ſoit parvenu de lui. Cet écrivain n'étoit pas moins admirable par la juſteſſe de ſon eſprit que par l'énergie de ſon ſtyle, & une certaine hardieſſe & élévation dans ſes idées. Pluſieurs hommes d'un grand ſavoir ſe ſont efforcés, à l'envi l'un de l'autre, de louer & d'expliquer cet ouvrage, qui véritablement eſt un des meilleurs modèles que nous connoiſſions de la critique des anciens, &

qui mérite à tous égards l'attention des gens de lettres,

Mais Longin a employé le mot *Hupſos* (1) dans un ſens plus étendu que celui qu'on attache communément au terme de *Sublime ;* & il ne diſtingue pas toujours aſſez ce qui eſt ſublime de ce qui n'eſt qu'élégant & beau. Il eſt néanmoins eſſentiel de bien marquer cette différence. Le beau & le ſublime procurent, à la vérité, tous deux des ſenſations agréables ; mais la ſatisfaction que nous éprouvons par l'un eſt différente de celle qui réſulte de l'autre. Nous aimons à voir une belle phyſionomie, ou un appartement d'une exacte proportion, & meublé avec élégance & goût ; nous contemplons également avec plaiſir une montagne eſcarpée & ſourcilleuſe, une vaſte cathédrale & un magnifique palais ; mais il y a autant de diſparité entre l'eſpèce de contentement que nous donne l'un avec celui qui naît de l'autre, qu'il y en a entre la ſatisfaction intérieure de l'ame, & l'admiration, ou entre la

(1) Ὕψος.

douce harmonie d'une flûte & les tons impoſans & puiſſans du plein jeu d'un orgue.

Les grammairiens ne ſont pas encore d'accord ſur l'étymologie du mot *ſublime*. L'opinion la plus raiſonnable, c'eſt qu'il dérive de *ſupra* & de *limus*; par conſéquent, pris à la lettre, il ſignifie ce qui eſt au-deſſus du *limon*, de la *fange*, ou du *terreau* de ce monde. Mais quoi qu'il en ſoit, il veut dire littéralement en latin, d'où nous l'avons pris, *élévation*, *hauteur*. Et comme tout ce qui eſt fort élevé, comme une haute montagne ou fabrique, inſpire au ſpectateur une eſpèce d'étonnement agréable, ou donne aux choſes qui, dans la nature ou dans l'art, produiſent le même effet ſur l'eſprit, la même dénomination, relativement à cet effet. L'idée d'une grande profondeur étant corrélative avec celle d'une grande hauteur, dans laquelle elle ſe trouve véritablement renfermée, (car ce qui eſt haut vu d'en-bas eſt profond quand on le regarde d'en haut) & cauſant également de la ſurpriſe & du plaiſir à l'imagination, doit être pareillement conſidéré comme ſublime; car tout le

monde peut faire l'obſervation combien il eſt agréable, lorſqu'on ſe trouve en ſûreté ſur une haute montagne, de promener la vue ſur la plaine qu'elle domine, ou d'examiner les différens objets qui nous entourent, placés ſur quelqu'édifice fort élevé. Cotton a dit, avec toute l'énergie & tout l'enthouſiaſme de Dryden : « O mes chers ro-
» chers, qui vous élevez pour inſpirer de
» la crainte à la terre & pour braver les
» cieux ! que j'aime, placé ſur le faîte
» d'une haute montagne, à contem-
» pler, étourdi de plaiſir, les vallées
» qui m'avoiſinent, & à admirer, du
» fond des vallées, les monts ſourcil-
» leux qui ſe perdent dans les nues (1) ».
» Il eſt doux, dit Lucrèce, de con-
» templer du rivage les flots foule-
» vés par la tempête, & le péril des
» malheureux qu'ils vont engloutir. —
» Mais de tous les ſpectacles le plus

(1) *O my beloved rocks, that riſe*
To awe the earth and brave the ſkies!
From ſome aſpiring mountain's crown,
How dearly do I love,
Giddy with pleaſure, to look down:
And from the vales to view the noble heights above;

» agréable, eſt de conſidérer du faîte » de la philoſophie, aſyle des ſciences » & de la paix, les mortels épars s'é- » garer à la pourſuite du bonheur, ſe » diſputer la palme de la gloire ou la » chimère de la naiſſance ; non à cauſe » que nous nous réjouiſſions des cala- » mités d'autrui, mais parce qu'il y a du » plaiſir à voir des malheurs dont nous » nous trouvons exempts ». Ce fait eſt vrai en partie ; mais le poëte s'eſt trompé ſur la cauſe. Il eſt agréable de voir la mer en courroux pendant une tempête, par rapport à ſa vaſte étendue & ſon étonnante impétuoſité ; & l'on goûte pareillement du plaiſir à regarder d'un endroit fort élevé, parce qu'il en réſulte une idée de grandeur, & un ſentiment d'étonnement. Mais quelque convaincue qu'une ame honnête ſoit de ſa ſûreté ou de ſa ſageſſe, elle doit éprouver une ſenſation pénible en voyant les autres en danger ou malheureux dans leur ignorance. Au reſte, il ne faut pas être ſurpris de trouver cette idée chez un poëte Epicurien ; puiſque la ſageſſe de ſon maître conſiſtoit à rapporter tout à lui-même. Mais il ſemble

un peu ſingulier que Creech ait cherché à défendre ce paſſage de ſon auteur par la note que voici : « Le poëte » n'allègue rien que ce qui eſt connu » par l'expérience générale de tous les » hommes ; lorſque nous voyons une » perſonne malade ou qui ſouffre, » nous nous diſons ſur le champ : ô que » je ſuis heureux ! (1) » Tout homme ſenſible ſent la fauſſeté de cette doctrine. C'étoit là néanmoins une des idées favorites de Swift, comme il paroît par les vers qu'il a faits ſur ſa propre mort, dans leſquels il commente une maxime auſſi fauſſe que puérile de la Rochefoucault (2). Suivant cette

(1) *Id aſſerit poeta, quod omnes ſentiunt ; qui dolore aut morbo laborantem videt, protinus, O me félicem !*

(2) Voici cette maxime : « Dans l'adverſité de » nos meilleurs amis, nous trouvons toujours quel- » que choſe qui ne nous déplaît pas ». Ce qui peut ſignifier que nous pouvons éprouver toujours quelque ſatisfaction pendant que nos meilleurs amis ſont dans l'adverſité ; ou que l'adverſité de nos meilleurs amis eſt toujours pour nous la ſource de quelque plaiſir. Le premier ſens eſt juſte ; car, pendant que notre ami eſt dans le chagrin, ou que nous nous y trouvons nous mêmes, nous pouvons certainement jouir du plaiſir de manger quand la faim nous preſſe, de boire quand la ſoif nous tourmente,

théorie, la condition la plus à desirer pour l'homme seroit celle de surintendant d'un hôpital, de garde des petites

---

& de nous livrer au repos quand la fatigue nous accable; pour ne pas parler des jouissances plus nobles que nous donnent les sciences & la vertu. Mais c'est-là une observation puérile, & qui n'a aucun rapport particulier avec le système de la Rochefoucault. Je conjecture donc que le vrai sens en est, que les malheurs qui accablent nos meilleurs amis nous procurent toujours un certain degré de plaisir; & quoique cette observation ne soit pas puérile, elle n'en paroîtra pas moins absolument fausse à tout homme dont le cœur n'est pas corrompu par l'intérêt personnel porté au suprême dégré. Il est naturel de souhaiter ce qu'on sait qui peut nous causer du plaisir; mais quelle idée devroit-on se former d'un homme qui, pour sa propre satisfaction, pourroit désirer de voir ses meilleurs amis dans l'adversité?

Swift a fait une petite addition à cet aphorisme remarquable, en le paraphrasant de cette manière: « Dans *tous les malheurs* de nos amis, nous *commençons d'abord par consulter nos vues particulières*, &c. :

In all distresses of our friends,
We first consult our private ends.

Que peut signifier cela? Un enfant qui joue à mes côtés fait une chûte dangereuse; un ami qui court à cheval avec moi, est jetté par terre & se casse une jambe. Qu'est-ce que je fais dans ces cas? Je *commence d'abord*, dit Swift, (quoi! avant que de lui prêter du secours ou de le plaindre? Oui; *avant tout*), par consulter quelque vue particulière qui me concerne; c'est-à-dire, (si c'est quelque

maiſons, ou de commandeur des eſclaves d'une galère, puiſque tous les momens du jour il pourroit goûter le

---

choſe), je conſidère comment je pourrai faire tourner cet accident à mon propre avantage. J'ignore ce qui auroit pu ſe paſſer dans l'eſprit de Swift dans une pareille occaſion ; mais je ſuis certain qu'une ſemblable idée n'entreroit ni dans ma tête, ni dans celle de la plupart des autres hommes. Sans ſonger à nous mêmes, nous nous empreſſerions à donner ſur-le-champ à l'objet ſouffrant toute l'aſſiſtance qui dépendroit de nous ; & ſi nous pouvions nous y refuſer, nous mériterions d'être bannis de la ſociété. —— Mais peut-être que par le mot *avant tout*, notre auteur a voulu dire ici *principalement ?* « Lorſque notre ami ſe trouve dans le » malheur, notre principal ſouhait eſt, non pas » qu'il puiſſe en être ſoulagé, mais que nous puiſ» ſions retirer quelque avantage de ſa ſouffrance ». Cela ne rend pas la choſe meilleure ; car, ſuivant cette manière de raiſonner, l'amour ne ſeroit que de la haine, & les mots *ennemi* & *ami* ſe trouveroient être parfaitement ſynonimes. Il ſe pourroit que Swift, ſachant que le diſtique n'auroit pas été complet ſans un ſecond vers, & qu'ayant beſoin d'un mot qui rimât avec le premier, il ait pris la liberté » de faire un vers pour l'amour de l'autre : le » premier pour le ſens, & le ſecond pour la rime ; » ce qui lui parut ſuffire pour le moment ».

— — — *To make*
The one verſe for the other's ſake ;
For one for ſenſe, and one for rhime,
He thought ſufficient at this time.

— Mais il produit des exemples pour confirmer ſa doctrine. Pour *prouver*, par la *raiſon* & *l'expérience*,

plaiſir de penſer qu'il eſt exempt des miſères dont il voit accablés les malheureux qui l'environnent.

Nous ſommes naturellement portés à parler de tout ce que nous admirons

---

que *dans tous les malheurs* de nos amis, nous conſultons d'abord nos vues particulières, il allégue, que quand notre ami *n'eſt pas dans le malheur*, mais dans une ſituation avantageuſe, nous déſirons d'être dans un état auſſi heureux que le ſien, ou même peut-être dans un meilleur encore; que lorſque la goûte le tourmente, nous l'entendons crier ſans être ému, & nous nous félicitons de ne pas nous trouver dans cet état; que tout poëte préféreroit que ſes rivaux en poéſie fuſſent à tous les diables, plutôt que de ſe voir ſurpaſſé par eux. Il cite même encore d'autres raiſons pareilles, expoſées avec aſſez de gaité, à la vérité, mais qui ne ſervent pas davantage à prouver ſon argument, qui ſe réduit à ceci: « L'émulation nous eſt naturelle. Quelques hommes, mais particulièrement » les poëtes & les beaux eſprits, ſont enclins à l'envie; & nous regardons comme un bonheur de » jouir de la ſanté. Argal, c'eſt envain qu'on cherche dans le monde ce qu'on appelle une ſincère » amitié & une compaſſion déſintéreſſée ». Il ſe peut que ce ſoit là de l'eſprit; mais il n'y a certainement point de ſens.

Qu'on ne regarde pas cette note comme une diſgreſſion. L'homme ſeroit un juge bien incompétent du ſublime dans l'art & dans la nature, s'il étoit auſſi bas, auſſi mépriſable & auſſi déteſtable, que quelques écrivains voudroient nous le faire croire. Notre goût pour le ſublime eſt regardé par deux grands auteurs, que nous citerons dans la ſuite, comme une preuve de la dignité de la nature humaine.

& de tout ce qui nous paroît ſublime & grand, comme ſi nous concevions que cela fut placé à une fort grande hauteur ; & nous nous exprimons ſur ce qui eſt d'une petite importance pour nous dans des termes qui donnent proprement à connoître une ſituation baſſe. C'eſt dans ce ſens que les Juifs parloient de leur métropole, qui étoit pour eux un objet de vénération religieuſe : « Jéruſalem », dit le Pſalmiſte, « eſt une ville vers laquelle » *montent* les tributs » ; & la parabole du bon Samaritain commence par ces mots : « Un certain homme *deſcendit* » de Jéruſalem à Jericho ». C'eſt, ſuivant le même idiôme, qu'on ſuppoſe que le ciel eſt au-deſſus de nous, & l'enfer deſſous nos pieds ; & nous diſons que les belles ames cherchent à s'élever *au faîte* de la perfection, & penſent qu'il eſt *au-deſſous* d'eux de faire, ou même de concevoir quelque choſe de BAS. Les termes *petit*, *bas*, *rampant*, &c., & ceux qui offrent une ſignification oppoſée, comme *grand*, *haut*, *élevé*, appliqués, dans le ſens figuré, aux facultés de l'eſprit, doivent tous leur origine à la même manière de penſer.

En latin on exprime l'admiration par un verbe qui proprement ſignifie *regarder en haut (ſuſpicere)*; & le mépris par un autre verbe (*deſpicere*), dont le ſens original veut dire, *regarder de haut*. On place les rois & les chefs de la magiſtrature ſur des ſièges élevés, & les ſtatues des grands hommes ſur de hauts piédeſtaux, en partie ſans doute pour qu'on puiſſe les appercevoir de plus loin, mais en partie auſſi par un ſentiment de reſpect pour leur dignité.

Cependant une ſimple élévation de lieu n'eſt pas la ſeule ſource du ſublime. Des objets d'une vaſte étendue, comme un grand édifice, une ville conſidérable, une fort large rivière, une énorme montagne, une immenſe plaine, la mer, l'eſpace des cieux, rempliſſent du même étonnement agréable l'eſprit du ſpectateur (1). Il eſt auſſi à

(1) C'eſt en partant de cette idée, mais fauſſement appliquée, que les anciens Rabins, pour faire comprendre la grandeur infinie de Dieu, ont employé cette image monſtrueuſe. « Les yeux de Dieu, » diſoient-ils, ſont à 300,800 milles divins l'un » de l'autre. Un de ſes pieds comprend 30,0 0 de » ces milles. Un mille divin eſt compoſé de

obſerver

obſerver que c'eſt plutôt la grandeur relative des choſes, comparées avec d'autres du même genre, qui fait naître ce ſentiment, que la quantité abſolue de la matière. Un édifice peut être regardé comme ſublime quoiqu'infiniment moins grand qu'une petite colline qui eſt loin de donner aucune idée du ſublime; & de même une rivière de deux ſtades de largeur offre une vue majeſtueuſe, quoique la maſſe d'eau qu'elle préſente à l'œil ne ſoit rien moins que grande quand on la compare à celle de la mer.

On peut également ranger dans la même claſſe de choſes, un grand nombre ou une quantité immenſe, toutes les fois qu'il en réſulte de l'admiration; c'eſt ainſi qu'une armée, une flotte, une longue ſucceſſion d'années, l'éternité, &c. font naître des idées ſublimes, à cauſe que ces choſes produiſent tout-à-la-fois du plaiſir & de l'étonnement. En arrêtant l'eſprit ſur

---

» 100,000 aunes divines; chacune de ces aunes à » quatre empans divins de long, & chaque em- » pan divin eſt auſſi grand que tout le diamètre de » la terre ». *Note du Traducteur.*

de pareils objets ou des idées de cette nature, il ſemble que nous éprouvions une eſpèce d'expanſion de toutes nos facultés, comme ſi nous emploions toutes nos forces pour embraſſer l'immenſité de ce qui captive notre attention (1). Cette énergie de l'eſprit nous cauſe du plaiſir, ainſi que le font toutes les opérations intellectuelles, quand elles ne ſont pas accompagnées de quelque effort ou de quelque peine; & ce plaiſir eſt augmenté par notre admiration pour l'objet même; car l'admiration produit toujours un ſentiment agréable.

Dans pluſieurs cas l'idée d'un immenſe nombre eſt liée à d'autres grandes idées, qui ajoutent à ſa propre grandeur. Une flote & une armée réveillent les idées de puiſſance, de courage, de danger, & offrent en même tems une variété d'images brillantes. Une longue ſucceſſion d'années ou de ſiècles nous préſente le tableau des viciſſitudes humaines & de l'incertitude de notre exiſtence, qui tôt ou tard doit ceſſer, pour nous céder à la mort, ce deſtructeur impitoya-

(1) *Spectator*, n°. 412. Gerard *on Taſte*.

ble. De même l'idée de l'éternité nous rappelle celle de l'immortalité de notre ame ; qui, à ſon tour, tient à une idée plus ſublime encore, & même la plus ſublime de toutes celles que nous puiſſions concevoir ; ſavoir, l'idée de CELUI qui remplit l'immenſité de ſa préſence ; qui crée, qui gouverne, qui détruit tout à ſon gré, & qui ſeul ſera pendant toute la ſuite des ſiècles.

En général, tout ce qui réveille en nous cet agréable étonnement eſt regardé comme ſublime, ſoit que cela tienne ou non à la quantité ou au nombre. L'harmonie du plein jeu d'un orgue excite, à n'en pas douter, une idée d'expanſion & de puiſſance ; mais indépendamment de cela, l'effet nous en frappe avec une ſi douce violence que nous nous en trouvons tout à la fois charmés & ſurpris ; & nous éprouvons, en général, en l'entendant, une certaine élévation d'ame, quoique d'ailleurs notre oreille ne ſoit pas ſenſible à la moindre mélodie. Le tonnerre & une tempête élèvent davantage encore l'eſprit, lorſqu'on les entend ſans craindre leurs effets ; à cauſe que le bruit en eſt bien plus étonnant, & parce que

ces phénomènes rempliſſent l'imagination de l'idée magnifique de l'étendue du ciel & de la terre, au travers de laquelle s'élance la foudre, ainſi que de celle de l'Être-Suprême qui préſide à la nature entière. Le bruit du canon inſpire de même, quand on l'entend ſans danger, une agréable horreur; tant à cauſe de la ſenſation terrible dont il affecte notre oreille, que par les idées de pouvoir & de danger, de triomphe & de courage qu'il produit dans l'eſprit.

Les paſſions de l'ame qui prouvent un haut degré de perfection morale, ou qui, en quelque ſorte, tiennent à l'idée d'un grand nombre ou d'une grande quantité, cauſent naturellement un certain étonnement qui fait plaiſir. La bienfaiſance & la piété ſont des affections ſublimes; car l'objet de l'un eſt la divinité même, qui eſt ce qu'il y a de plus grand & de meilleur; & celui de l'autre eſt l'humanité entière, ou le ſyſtême total des êtres ſenſibles. La fermeté & la généroſité ſont des qualités ſublimes que tous les hommes ne poſſédent pas, & qui ſont auſſi difficiles à mettre en pratique, qu'avantageuſes

pour l'humanité (1). Les grandes qualités intellectuelles, comme, par exemple, le génie d'Homère & de Newton, ſont des choſes auxquelles on ne peut pas penſer ſans admiration & ſans plaiſir, & qu'on doit par conſéquent ranger dans la claſſe de celles dont il eſt ici queſtion. Une force corporelle extraordinaire eſt de même un objet ſublime; car nous ſommes agréablement étonnés quand nous en voyons ou entendons raconter les effets. Il y a également une beauté ſublime qui charme & ſurprend; mais elle ſe trouve ſeulement, ou du moins principalement, dans les perſonnes qui, à de beaux traits, joignent des formes majeſtueuſes; ainſi qu'on peut ſupoſer que les anciens ſtatuaires ont repréſenté Junon, Minerve, Achille, Apollon, &c.

Lorſque les grandes qualités prévallent dans une perſonne, elles forment ce qu'on appelle un caractère fu-

(1) Cette idée de fermeté étoit admiſe par le Stoïciens, & l'eſt encore par les meilleurs moraliſtes. « Le courage, dit Cicéron, qui n'a pour » objet que notre propre intérêt, & qui n'eſt pas » réglé par l'équité & la bienfaiſance, doit plutôt » être nommé *audace* que *fermeté* ».

blime (1). Tout homme honnête & bon peut être compté dans cette classe ; mais il y a des caractères sublimes qui ne sont pas parfaitement bons, & qui même, pour le général, sont fort mauvais. Ce n'est pas l'approbation morale qu'on donne à une chose qui en prouve la sublimité, mais l'étonnement agréable dont elle frappe ceux qui la voyent. Sarpedon, dans l'Iliade, nous offre un caractère sublime & en même tems bon : à la valeur du héros il joint l'humanité d'un prince bienfaisant, & la modération d'un homme sage. Quoique à plusieurs égards Achille ne soit pas vertueux, on ne peut cependant lui refuser un caractère fort sublime. On hait sa cruauté, son naturel violent & implacable ; mais on admire en même tems sa valeur, sa force, son agilité, sa générosité, sa beauté, son esprit orné, son vif attachement pour ses amis & sa tendresse filiale (2). En un mot, malgré son caractère impétueux, il y a dans sa conduite, en général, un certain mêlange de bon-

(1) Gerard, *on Taste.*
(2) *Essay on Poetry and Musick, Part. I, chap. 4.*

té & de grandeur qui nous plaît autant qu'il nous étonne. On n'a jamais regardé Jule Céſar comme un homme d'une vertu intègre; cependant en liſant ſes *Commentaires* il eſt impoſſible de ne pas être frappé de ſon caractère ſublime, de cette fermeté d'eſprit que rien ne ſauroit abattre, de cette tranquillité d'ame qui n'eſt jamais troublée par aucun événement, de cette intrépidité dans le danger qui triomphe de tous les obſtacles, de cette adreſſe dans les négociations qui ſait maîtriſer les circonſtances, de ce ſang froid & de cette ſage circonſpection qui lui permettent de tout prévoir dans les ſituations les plus critiques, de cette activité infatigable qui, dans chaque campage, dans chaque bataille même lui a fait faire plus de grandes actions qu'il n'en faut pour mériter le titre de héros. Oui, Satan même, de la manière que Milton la repréſenté dans ſon *Paradis Perdu*, quoique moralement parlant il ne poſſède aucune bonne qualité, & que toutes ſes idées ſoient tournées vers le mal, a cependant cette grandeur de caractère qui appartient à un archange

précipité du ciel ; on lui trouve encore cette force néceſſaire pour réſiter aux élemens en fureur, & cette fierté que la ſeule puiſſance de l'Etre-Suprême peut intimider. Ces qualités ſont ſurprenantes, & malgré qu'on deteſte toujours ſa noire malice, on eſt, en quelque ſorte, forcé d'admirer cette élevation d'idées qui étonne & inſpire de la terreur.

Il ne faut pas être ſurpris de ce qu'on admire quelquefois ce qu'on ne ſauroit approuver. Ces deux mouvemens de l'ame peuvent coïncider enſemble, ainſi que cela arrive même ſouvent. Nous approuvons & admirons Sarpedon & Hector, Epaminondas & Ariſtide, David & Jonathan ; cependant ces perſonnages ne ſe reſemblent point, car la bonté diſtingue les uns, & la grandeur les autres : & ce qui eſt grand n'eſt pas toujours bon, de même qu'une choſe peut être bonne ſans avoir rien de grand. Troye en flammes, Palmyre ne formant qu'un amas de ruines, l'océan qu'agite une violente tempête, & l'Etna vomiſſant un torrent de feu & de lave, ſont des ſpectacles magnifiques & impoſans, mais qui ne préſentent pas immédiatement à l'eſprit la moin-

dre idée de bonté ; & ainſi, en ſens contraire, une fontaine limpide n'offre rien de grand, quoique dans pluſieurs contrées on l'eſtimeroit au-deſſus des plus rares tréſors. Il en eſt de même des qualités de l'eſprit & du corps : nous admirons également la force, le courage, l'éloquence, la beauté, le génie, le ſavoir ; mais ce n'eſt que la vertu ſeule qui obtient notre approbation. Il y a eu des écrivains (un du moins) qui en ne diſtinguant point l'admiration de l'approbation, ſe ſont donné beaucoup de peine pour confondre les perfections de l'eſprit avec les vertus morales ; mais ce n'eſt là qu'une honteuſe ignorance, ou une vile ſophiſtiquerie ; car il vaudroit autant ne pas vouloir mettre une diſtinction entre le crime & le malheur, ou entre la force phyſique & la pureté de l'ame, & dire qu'un homme mérite également punition pour être d'un caractère vicieux & pour avoir perdu une jambe ; de même que l'un auroit autant de droit à nos éloges pour être né avec une bonne conſtitution, qu'un autre pour mêner une vie exemplaire.

Mais puiſqu'on donne le nom d'i-

dées ſublimes à celles qui inſpirent un agréable étonnement, & que, d'un autre côté, Satan dans le *Paradis Perdu* doit être regardé comme une idée ſublime, ne s'enſuit-il pas que nous devons être tout à la fois étonnés & charmés de ſon caractère ? Or, eſt-il poſſible qu'un être que nous regardons comme l'auteur du mal & comme l'ennemi de Dieu & de l'homme, nous cauſe quelque plaiſir ?

Je réponds ; que, quoique nous ſachions qu'il y exiſte un eſprit malin qui porte ce nom, nous ſavons de même que le Satan de Milton eſt en partie un être imaginaire ; & nous penſons qu'il faut entr'autres regarder comme telles les qualités que nous admirons en lui ; car il n'y a aucune raiſon de croire qu'il poſſède réellement cette fierté, cette force irréſiſtible, cette beauté de formes que le poëte lui attribue. De ſorte qu'en l'admirant pour la ſublimité de ſon caractère, on fait abſtraction de l'ennemi de notre ſalut, & on ne le conſidère que comme un être imaginaire, un ſimple héros poëtique. Or, il eſt facile à l'eſprit de l'homme de combiner enſemble des idées qui ne

ſe trouvent pas réunies dans la nature, & de faire d'une perſonne un objet d'admiration ſous un point de vue, tandis que cette même perſonne mérite notre indignation quand on l'enviſage d'un autre côté ; & des inventions de cette eſpèce ſont d'autant plus vraiſemblables en poéſie, qu'on trouve tous les jours depareils caractères dans la nature. Achille & Alexandre, par exemple, ſont admirés à cauſe de leur magnanimité, tandis qu'on les abhore pour leur cruauté ; & le poëte, dont l'unique but eſt de plaire, trouve ſon intérêt à donner quelques bonnes qualités à ſes caractères vicieux ; car ſans cela le lecteur ne s'intéreſſeroit nullement à leur ſort, & par conſéquent ne prendroit aucun plaiſir à être inſtruit de leur hiſtoire (1).

Dans le tableau d'une ville que réduit en cendres un incendie, on peut admirer la vivacité des couleurs, l'ondulation des flammes, la diſpoſition du clair-obſcur, & les autres parties qui ſervent à prouver le talent du peintre;

(1) Voyez *Eſſay on Poetry and Muſick*, *Part. I*, *chap. 3.*

& rien ne cauſe une plus agréable mélancolie que le récit de la deſtruction de Troye dans l'Enéide. Mais il ne s'enſuit pas de là qu'il faudroit, comme Neron, prendre plaiſir à voir un pareil accident qui auroit en effet actuellement lieu. Rien, ſans doute, n'offre un plus beau & un plus ſublime ſpectacle qu'un tourbillon de flammes que le vent roule à ſon gré & chaſſe vers le ciel : & c'eſt à cela qu'il faut attribuer les illuminations, les feux de joie & les feux d'artifice qui ſont aujourd'hui une partie des réjouiſſances publiques. Cependant la deſtruction que cauſe le feu eſt un des plus terribles malheurs que l'homme ait à redouter.

Un objet plus étonnant encore, tant pour la vue que pour l'ouïe, & à qui rien ne peut, pour ainſi dire, être comparé dans la nature, c'eſt celui qu'on voit quelquefois dans les Indes occidentales; ſavoir, l'incendie d'une plantation de cannes à ſucre, dont les flammes ondoyantes s'élevent à une hauteur prodigieuſe, & dévaſtent une grande étendue de pays, en faiſant entendre continuellement de terribles exploſions ſemblables à celles d'une

forte batterie de canons. Une bonne deſcription d'une pareille ſcène ne pourroit manquer d'être ſublime, à cauſe que ce récit ne peut ni brûler, ni nuire. Mais l'habitant qui voit le feu conſumer ſon bien & détruire ſes eſpérances ne peut être affecté que d'un ſentiment d'horreur & d'affliction. En un mot, il faut, pour produire un agréable étonnement, que le ſublime ſoit purement idéal, ou qu'il ne cauſe pas un mal immédiat.

Il y a une eſpèce d'horreur dont on peut pénétrer l'eſprit, tant par la vue du phénomène même, que par le ſimple récit qu'on en fait, & qui, ſans glacer le ſang & occaſionner une peur momentanée, n'eſt pas déſagréable, mais peut, au contraire, produire du plaiſir : voila pourquoi les objets qui la produiſent ſont, avec raiſon, appellés ſublimes. Parmi les phénomènes naturels qui affectent l'ame de cette manière, on peut compter les vaſtes cavernes, les forêts ſombres & ſolitaires, les profonds précipices, les énormes rochers dont le faîte menace de s'écrouler, l'agitation de la mer pendant une tempête. Quelques-uns des bruits, dont-il a été

queſtion plus haut produiſent le même effet, ainſi que celui du canon & du tonnerre. Les deſcriptions qui cauſent une ſublime horreur ſont celles qui font naître des idées vives & promptes des objets de ſuperſtition, comme celles des ſpectres, des enchantemens, ou les idées qui agitent l'imagination des méchans, ou bien celles de choſes extérieures, dont l'aſpect eſt agréablement terrible, comme une tempête, un incendie & pluſieurs autres ſemblables.

Il doit paroître étonnant qu'on puiſſe prendre quelque plaiſir à ce qui eſt naturellement horrible. Mais le fait n'eſt pas moins certain; car pourquoi le peuple courroit-il ſans cela voir une bataille, l'exécution d'un criminel, un naufrage? C'eſt, dira un Epicurien, pour comparer ſon propre ſort à celui des autres & ſe féliciter de la ſureté dont on jouit, tandis qu'on eſt témoin du malheur où ſe trouvent ceux qui ſouffrent. Mais je ſuis perſuadé que les ames honnêtes ſont emuës par des motifs bien différens; & que ce n'eſt que le deſir de porter du ſecours à leurs frères infortunés qui les agite. Voilà ce

qui peut engager le cœur le plus ſenſible à être ſpectateur d'un naufrage ; mais ce n'eſt pas là le motif qui nous porte à voir une bataille ou le dernier ſupplice d'un criminel, parceque la compaſſion des individus y eſt abſolument inutile. Il faut que ce ſoit à cauſe qu'une eſpèce de ſombre ſatisfaction ou de plaiſir horrible accompagne la curioſité que des événemens de cette nature font naître dans des eſprits d'une certaine trempe.

Les endroits du Taſſe qu'on lit avec le plus d'empreſſement ſont ceux où il décrit l'obſcurité, le ſilence & les autres horreurs des forêts enchantées ; & le poëte lui-même étoit ſi convaincu de l'influence impoſante de ces idées ſur l'eſprit humain, qu'il en a fait, en quelque ſorte, dépendre la cataſtrophe de ſon poëme. Milton n'aimoit pas moins :

Ces ſombres bois, ces noirs enchantements ;

ainſi que cela paroît par l'uſage qu'il en a fait dans ſon *Comus*, dont les deſcriptions nous charment d'autant plus, qu'elles affectent notre ame de la même manière que la vue de ces lieux & de ces ſcènes ſont ſuppoſés avoir affecté l'eſprit

égaré de la dame dont il y eſt queſtion. Il faut que les forêts & les bois aient eu de tous les tems pour les hommes une eſpèce d'agréable horreur, propre à captiver les ſens ; ſans quoi tant de peuples n'auroient pas choiſi ces lieux pour y célébrer les rites de leurs cultes ſuperſtitieux (1). Et l'on ne peut douter que les inventeurs de l'architecture gothique (qu'on devroit peut-être plutôt appeller l'ordre Sarazin, parcequ'il nous vient de ce peuple) n'aient eu l'eſprit rempli de ſemblables idées, en formant & diſpoſant les piliers & les arc-boutans de leurs égliſes, dans leſquels ils ont cherché à imiter avec tant de ſoin les berceaux que forment naturellement les branches des grands arbres d'un profond boccage.

Obſervez des enfans raſſemblés autour d'un foyer, & prêtant avidement l'oreille aux contes d'apparitions & de ſortilèges dont les entretient leur mère ; on les voit pâlir, & la peur les porte

(1) Ces idées de M. Beattie ſe trouvent confirmées & développées dans une *Diſſertation ſur les Bois Sacrés des anciens*, que nous comptons donner dans un des volumes ſuivans de ce *Recueil*.

à ſe

à ſe rapprocher de plus en plus les uns des autres; tandis que celui qui ſe trouve caché dans le coin de la cheminée & à la plus grande diſtance de la porte, ſe conſidère comme plus heureux que ſes camarades; parce qu'il s'imagine que dans le cas que le ſpectre vienne à entrer dans la chambre, il pourra mieux lui échapper que s'il étoit placé dans un endroit plus expoſé à ſes regards. Cependant malgré leur crainte & leur inquiétude, tant pour le moment actuel que pour la ſuite, on ne pourroit ſans doute pas leur propoſer un amuſement qui leur fût plus agréable. Ce même goût pour de pareilles horreurs qui ne peuvent être accompagnées d'aucun inconvenient réel, ne nous quitte pas un moment de la vie; & l'on ſait que, ſuivant Ariſtote, le but de la tragédie eſt de purifier l'ame par les opérations de la pitié & de la terreur.

L'eſprit & le corps de l'homme ſont conſtitués de manière que, ſans action, l'un ne peut être content, ni l'autre jouir de la ſanté. Et comme les exercices du corps, quoiqu'ils demandent de la fatigue, tel que celui de la danſe, par

exemple, ou nous expoſent à quelque danger, tel que celui de la chaſſe, ne laiſſent pas pour cela de nous être agréables; de même nous prenons plaiſir aux choſes qui revéillent & ſecouent l'ame, malgré qu'elles ſoient accompagnées d'horreur, de peine & d'anxieté, pourvu que ces émotions ne ſoient que paſſagères & que leur cauſe conſiſte plutôt dans l'imagination que dans la réalité.

C'eſt dans les productions de la nature qu'on trouve les plus parfaits modèles du ſublime. Les pyramides, les palais, les feux d'artifice, les temples, les lacs & les canaux artificiels, les montagnes abattues, les profondes excavations faites à force de bras, ſont ſans contredit de grands efforts de l'induſtrie humaine, & ſont naître une agréable admiration dans ceux qui les voyent; mais toutes ces choſes ne paroiſſent plus rien quand on les compare à l'aſpect impoſant des montagnes, des volcans, des rivières, des cataractes, de la mer, de la vaſte étendue du ciel, des nuages, des tempêtes, du tonnerre, de la foudre, du ſoleil, de la lune & des étoiles. De ſorte qu'on peut dire

que ſans l'étude de la nature il eſt impoſſible de parvenir au bon goût dans le ſublime; & l'on ne doit pas être ſurpris de ce qui eſt attribué à Thomſon, l'auteur des *Saiſons*, qui, entendant dire qu'une certaine perſonne fort inſtruite, qui demeuroit à Londres, étoit occupée à compoſer un poëme épique, s'écria: « Quoi! il écrit un poëme épique; cela » n'eſt pas poſſible! Il n'a jamais vu » de ſa vie une ſeule montagne ». Il eſt certain du moins que ſi l'on ôtoit d'Homère, de Virgile & de Milton, les deſcriptions des grands phénomènes de la nature & des ſentiments qui en réſultent, on priveroit ces poëtes de la meilleure partie de leur ſublime.

Cependant l'art peut atteindre au ſublime. La muſique, par exemple, eſt ſublime quand elle inſpire la dévotion, le courage ou des ſentimens élevés, ou lorſque, par une mélodie douce & ſonore, elle captive l'eſprit, & lui cauſe une agréable émotion, ou quand elle fait naître cette horreur attachante dont il a été parlé plus haut; ce à quoi elle parvient parfois avec beaucoup de ſuccès, lorſqu'elle ſe trouve jointe à des paroles qui contiennent la deſ-

cription de quelque idée grande & terrible.

L'architecture réveille des idées ſublimes quand l'édifice eſt grand, ſolide, d'une belle proportion & d'une noble ſimplicité ; de manière que l'œil puiſſe en embraſſer tout d'un coup l'enſemble. Car lorſque les détails captivent trop l'attention, il n'eſt pas poſſible de bien conſidérer le tout ; & quoique l'eſprit puiſſe s'amuſer à admirer la beauté & la variété des petites parties, il ne peut plus alors être frappé de ce ſoudain étonnement qui réſulte de la vue des choſes vraiment ſublimes ; voilà pourquoi le ſtyle gothique, qui eſt chargé d'ornemens minutieux, & où l'attention de l'architecte s'eſt plus arrêtée aux détails qu'à l'harmonie générale des fabriques, eſt moins ſublime que le ſtyle grec, dans lequel une juſte proportion, la ſimplicité & l'utilité ſont préférées à la décoration. Il eſt vrai que l'ordre gothique peut être fort ſublime, ainſi qu'on le voit par les égliſes que nous avons dans ce ſtyle. Mais c'eſt plutôt à leur grandeur extraordinaire, à l'air antique qu'ils offrent, & à l'idée auguſte qu'on y atta-

che à cauſe de la religion dont elles ont été, pendant un ſi grand laps de tems, le ſanctuaire, que cela doit être attribué, qu'aux détails & aux particularités qui en diſtinguent l'architecture du ſtyle grec (1).

L'architecture chinoiſe n'a aucune prétention au ſublime, car les décorations en ſont encore plus meſquines que celles du ſtyle gothique; & d'ailleurs elle n'offre aucune grandeur par les idées acceſſoires, ni ne fait naître la moindre admiration par la maſſe même des édifices. Ce genre n'eſt cependant pas ſans quelque agrément: il y règne un certain air de propreté, qui,

(1) Cette même idée peut s'appliquer également aux édifices profanes, ainſi que M. Reynolds l'a remarqué: « La vénération que nous avons naturellement pour l'antiquité, dit ce peintre philoſophe, » nous fait trouver du plaiſir à voir les fabriques qui » rappellent à notre mémoire les mœurs & les coutumes de nos ancêtres, tels que les châteaux des » barons du tems de l'ancienne chevalerie. Voilà, » je penſe, la raiſon qui détermine le peintre & » le poëte à employer ſi ſouvent les tours & les » créneaux. — Il ſemble que, pour atteindre ce but, » Vanbrugh ait eu recours à quelques principes de » l'architecture gothique, laquelle, quoique bien » poſtérieure à l'architecture grecque, paroît néanmoins beaucoup plus antique à notre imagination »: *Diſcours XIII, Tome II, page* 200 *de la Traduction qui vient d'en paroître chez* Moutard. *Note du Traducteur.*

joint à la nouveauté, plaît à beaucoup de monde, & qu'il a été fort à la mode d'imiter il y a quelques années,

La peinture eſt ſublime quand l'artiſte s'en ſert pour repréſenter des hommes doués de grandes qualités, telle qu'une force extraordinaire de corps, ou mus par des paſſions ſublimes, comme le courage, la piété, la bienfaiſance. Le tableau du Guide repréſentant Saint Michel qui triomphe de l'eſprit malfaiſant, eſt un ouvrage que j'ai toujours admiré à cauſe de ſon caractère ſublime, quoique je n'ignore pas que quelques critiques n'en portent pas le même jugement. L'attitude de l'ange qui tient une épée à la main droite dont il menace Satan, fait naître dans mon eſprit l'idée de dignité, de grace, ainſi que d'une force irréſiſtible. La beauté majeſtueuſe répandue ſur tout ſon corps n'eſt pas moins admirable, & ſon air, qui offre une certaine expreſſion de mépris & de colère, conſerve néanmoins cette douce tranquillité que nous regardons comme eſſentielle au caractère des êtres céleſtes. Il eſt vrai que ſes membres & ſes aîles

ſont en contraſte ; mais l'oppoſition qui y règne eſt ſi peu affectée, que lorſqu'on conſidère l'action & l'attitude de l'ange, il faut convenir que non-ſeulement elle eſt naturelle, mais qu'il n'étoit même pas poſſible de la repréſenter autrement, & qu'elle eſt telle qu'un être ailé peut ſe tenir pendant quelque tems dans cette ſituation ſans s'en trouver incommodé (1). Le Guide n'a pas été également heureux dans l'exécution de l'ennemi de Dieu, qui eſt d'une figure trop meſquine & trop burleſque pour ſe meſurer avec l'archange, ou pour demander la vingtième partie de la force que celui-ci ſemble employer pour le terraſſer. La peinture eſt également ſublime quand elle imite les grands phénomènes de la nature, tels que des montagnes, des précipices, des tempêtes, de vaſtes amas de rochers ou de ruines, & autres choſes ſemblables.

A l'époque où Raphaël commença

(1) Voyez *l'Eſſai ſur l'Imagination de M.* Beattie, *ch. II, ſec.* 4, 33. Nous donnerons une traduction de cet ouvrage dans l'un des volumes ſuivans de ce *Recueil. Note du Traducteur.*

à ſe diſtinguer dans la peinture, on cultivoit deux ſtyles dans cet art en Italie. Son maître, Pierre Perugin, copioit la nature avec une minutieuſe & même ſervile exactitude ; de manière que ſes figures avoient moins de dignité & de grace que ſes originaux. Michel-Ange avoit adopté l'extrême oppoſé ; & ſon imagination, chargée de grandes idées, & aſpirant ſans ceſſe au ſublime, agrandiſſoit les proportions de la nature au point de faire des géans de ſes figures, & donnoit une telle extenſion à toutes leurs formes, qu'on peut dire qu'il eſt tombé dans le monſtrueux. Raphaël, guidé par la beauté de ſon génie, reconnut bientôt les défauts de l'un & de l'autre ſtyle. Le premier lui parut meſquin par ſa ſervile exactitude, & l'autre, pour ainſi dire, ridicule par ſon extravagante grandioſité (1). Il choiſit donc

(1) Je trouve que M. Reynolds, dont le jugement ne peut pas être révoqué en doute, penſe plus favorablement du ſtyle ſublime de Michel-Ange. Je rétracte donc une partie de ce que je viens de dire ſur cet admirable artiſte ; bien perſuadé que mon indulgent ami ne ſera pas offenſé de cette remarque, que j'avois écrite avant que j'euſſe vu

un ſtyle moyen, en tempérant le feu de Michel-Ange par la prudente circonſpection du Perugin ; & parvint ainſi au véritable ſublime dans la peinture, où les belles formes de la nature ſont agrandies, ſans être giganteſques, diſproportionnées, invraiſemblables. En étudiant ſes cartons, on croit, à la vérité, converſer avec des hommes de notre eſpèce, mais d'une grandeur & d'une dignité héroïques.

Ce grand artiſte eſt ſans contredit dans la peinture, ce qu'Homère eſt dans la poéſie. Homère agrandit de la même manière la nature, & transforma ſes héros en demi-dieux ; & pour donner plus d'élévation à ſon diſcours, il l'embellit par le récit d'événemens merveilleux, qui, quoiqu'ils ne ſemblaſſent pas tout-à-fait improbables de ſon tems, paroiſſoient néanmoins étonnans. Mais l'Arioſte & les autres auteurs des anciens romans peuvent être comparés à Michel-Ange, pour avoir changé, par

---

° l'admirable diſcours qu'il a prononcé à l'Académie Royale de Peinture de Londres, le 10 décembre 1772. Il faut que le peu de morceaux que j'ai vu de Michel Ange ſoient dans ſa mauvaiſe manière.

une trop forte caricature, leurs champions, non en héros, mais en géans & en monſtres. Achille, quoique ſupérieur en courage à tous les autres hommes, ne ſe haſardoit cependant pas à combattre ſans ſes armes, tandis que les guerriers des romans pouvoient, armés ou non, terraſſer d'un ſeul coup une troupe d'hommes à cheval, arracher par leurs racines les arbres de la terre, & même de tems-en-tems on les voyoit lancer quelque partie d'une montagne à la tête des ennemis. Le vrai ſublime ne s'éloigne point ainſi de la nature & de la vraiſemblance ; mais des exagérations auxquelles on ne met aucunes bornes, & qui s'écartent de toute proportion & de toute probabilité, excitent plutôt le rire que l'étonnement.

La poéſie a pluſieurs moyens pour atteindre au ſublime ; & comme c'eſt le ſeul des beaux-arts qui puiſſe aujourd'hui nous en fournir des modèles, je vais en choiſir un ou deux exemples de chacune des différentes eſpèces de ſublime.

1°. La poéſie eſt ſublime quand elle donne de l'élévation à l'eſprit ; ce qui,

à la vérité, eſt le caractère général de tout ce qui eſt grand. Mais je parle ici des idées ſi heureuſement conçues & exprimées, qu'ils éteignent en nous toute inclination baſſe ou vicieuſe, & rempliſſent notre ame de ſentimens d'honneur & de vertu. Qu'il me ſoit permis d'en citer pour exemple le récit que Virgile fait, dans le huitième livre de l'*Enéide*, de la perſonne, de la famille & du royaume d'Evandre, prince de l'Arcadie, qui, après avoir été élevé dans la diſcipline des Grecs, s'établit avec ſon peuple dans cette partie de l'Italie où quelques ſiècles après fut bâtie la ſuperbe capitale de l'empire romain. Au ſein de la pauvreté, ce bon vieillard conſerve une dignité vraiment philoſophique & convenable à la majeſté d'un roi. « Voilà », dit-il à Enée, qui étoit allé le voir, « voilà la maiſon où j'ai autrefois reçu » le grand Alcide : tel eſt le palais où il a » logé. Oſez, comme lui, dédaigner le » faſte & le luxe ; pardonnez-nous notre » pauvreté, & ne ſoyez pas plus diffi- » cile qu'un dieu » ; ou, comme d'autres traduiſent ce paſſage, « rendez-vous » vous-même digne de l'immortalité ».

Aude, hoſpes, contemnere opes; & te quoque dignum
Finge deo. ——

Il y a dans cette deſcription une énergie d'expreſſion qui ne peut être rendue dans nos langues modernes. « Je mépriſe le monde, diſoit Dryden, » quand je lis ce paſſage, & j'ai bien » petite opinion de moi-même lorſque » je veux eſſayer de le traduire ».

2°. La poéſie eſt ſublime quand elle préſente à l'eſprit quelque grand phénomène de la nature ou de l'art. Je ne me rappelle pas pour le moment de plus belle deſcription de cette eſpèce que celle que Virgile fait, dans le premier livre de ſes *Géorgiques*, d'une nuit obſcure accompagnée de vent & de pluie, ou Jupiter dans une nue, armé de feux étincellans, fait gronder ſon tonnerre. La terre tremble, des torrens de pluie noyant les moiſſons, entraînent les eſpérances de l'année; les rivages & les forêts retentiſſent au loin de l'horrible ſifflement des vents; les hommes & les animaux ſont glacés d'effroi, &c.

Ipſe pater, media nimborum in nocte, coruſca
Fulmina molitur; quo maxima motu
Terra tremit, fugere feræ, & mortalia corda
Per gentes humilis ſtravit pavor. Ille flagranti
Aut Atho, aut Rhodopen, aut alta Keraunia telo
Dejicit; ingeminant auſtri, & denſiſſimus imber;
Nunc nemora ingenti vento, nunc littora plangunt.

Cette deſcription étonne autant par la grandeur que par l'horreur de la ſcène, qui n'eſt ni entièrement couverte de ténèbres, ni rendue viſible par la lueur des éçlairs. Et le poëte a exprimé cela avec une heureuſe ſublimité de ſtyle, & une harmonie ſonore de nombres. Comme d'autres exemples du même eſpèce de ſublime; ſavoir, de grandes images mêlées d'horreur, je pourrois engager le lecteur à lire avec attention la deſcription de la tempête qui eſt au commencement de l'*Enéide*; celle de la mort de Cacus dans le huitième livre; celle du Tartare dans le ſixième livre, & celle de l'incendie de Troye dans le ſecond livre. Mais rien, à mon avis, n'eſt ſupérieur, ni, pour ainſi dire, même

égal à la deſcription que Milton fait de l'enfer & du cahos dans le premier & dans le ſecond livre du *Paradis Perdu.*

Dans le paragraphe par lequel finit cet ouvrage, on trouve raſſemblé avec une force peu commune d'imagination, & une étonnante rapidité de ſtyle, un grand nombre de circonſtances merveilleuſement propres à remplir l'eſprit d'une grandeur vraiment effrayante, tels que la deſcente du chérubin, le glaive flamboyant, l'archange conduiſant nos premiers parens en hâte hors du paradis terreſtre, & diſparoiſſant enſuite tout-à-coup; mais ſur-tout la ſcène qui ſe préſente à Adam & Eve, lorſqu'ils portèrent leurs regards derrière eux : « Ils tournèrent les yeux, » & virent la partie orientale du pa» radis, naguère leur heureux ſéjour, » couverte du cercle rapide de cette » épée de feu (1). La porte char» gée de fronts redoutables & d'ar» mes étincelantes s'offrit à leurs re-

(1) Tertulien & Saint Thomas ont penſé que cette *épée de feu* n'étoit autre choſe que la Zone Torride. *Note du Traducteur.*

» gards (1) ». A quoi il faut joindre les derniers vers, qui offrent le contraſte le plus frappant qu'on puiſſe imaginer. « La » nature leur fit verſer quelques larmes ; » mais bientôt ils les eſſuyèrent. Le » monde entier ſe préſentoit devant » eux, où ils pouvoient choiſir un » lieu pour s'établir, & la Providence » étoit leur guide. En ſe tenant par » la main, ils traverſèrent la campa- » gne d'Eden, & s'avancèrent à pas » lents & incertains dans leur marche » ſolitaire (2) ».

Les deux derniers vers renouvellent notre douleur, en nous repréſentant avec une exactitude pittoreſque la plus

---

(1) *They, looking back, all th'eaſtern cliff beheld*
Of Paradiſe, ſo late their happy ſeat,
Wav'd over by that flaming brand; the gate
With dreadfull faces throng'd and fiery arms.
Paradiſe Loſt, B. XII, v. 641, ſeqq.

(1) *Some natural tears they dropp'd, but wip'd them ſoon.*
The world was all before them, where to chooſe
Their place of reſt, and Providence their guide.
They hand in hand, with wandering ſteps and ſlow,
Through Eden took their ſolitary way.
Paradiſe Loſt, B. XII, v. 645, ſeqq.

triſte ſcène du monde, mais qui néanmoins eſt préparée de manière à nous procurer quelque conſolation, & à nous diſpoſer à la réſignation. Et pendant qu'on eſt ainſi touché de tendreſſe, élevé par une ſainte eſpérance, & rempli d'étonnement par la grande beauté de la deſcription, le divin poëme ſe trouve fini. Quelle abondance de jouiſſances pour l'eſprit ne trouve-t-on pas ici? Qui eſt-ce qui voudroit changer cette ſituation de l'ame pour quelque autre, ſi ſa nature permettoit de s'y maintenir? Combien parfaitement la foi du chrétien ne s'accorde-t-elle pas ici avec les plus nobles ſentimens de l'humanité?

3°. La poéſie eſt ſublime, lorſque, ſans étaler beaucoup d'images ou de mots, elle inſpire l'horreur par un heureux choix des circonſtances. Quand Macbeth, dans Shakeſpeare, va pour conſulter les ſorcières, il les trouve occupées à remplir des cérémonies magiques dans une cave; & ſur ce qu'il leur demande ce qu'elles font? il reçoit pour réponſe: « Un fait qui n'a » point de nom ». Le ſang ſe glace quand on penſe que leur occupation étoit

étoit ſi méchante, ſi maudite, qu'elles-mêmes n'avoient point de nom pour la déſigner, ou qu'elles craignoient de prononcer ce nom. Il n'eſt pas beſoin ici ni d'élévation de ſtyle, ni d'un luxe de grandes idées, parce que l'eſprit étonné y trouve quelque choſe qui le remplit entièrement ſans qu'il en réſulte le moindre embarras.

Parmi d'autres préſages qui précédèrent la mort de Didon, Virgile rapporte que, pendant que cette reine étoit occupée à faire une oblation de vin, de lait & d'encens ſur l'autel, elle vit que le lait étoit devenu noir, & que le vin s'étoit changé en ſang. Le poëte donne à cette circonſtance la teinte la plus ſombre & la plus horrible, en ajoutant que jamais Didon n'oſa réveler cet événement à perſonne, pas même à ſa ſœur, pour qui elle n'avoit d'ailleurs rien de caché; & il fait entendre que ce phénomène remplit ſon cœur d'une crainte ſi vive, qu'elle n'eut jamais le courage d'en parler. Il ſe peut que ce paſſage ait fait une plus forte impreſſion ſur mon imagination, qu'il ne peut le faire ſur celui de bien du monde, à cauſe que j'ai

connu un jeune homme qui ſe trouvoit dans la même ſituation d'eſprit, pour avoir été effrayé par un ſonge, ou, comme il le prétendoit, par une viſion, il y avoit plus de deux ans lorſqu'il m'en fit le récit. Je le priai beaucoup de me raconter ſon rêve, ce qu'il fit à la fin; mais il y avoit une particularité dont il ne vouloit ou n'oſoit abſolument point me parler; & pendant qu'il me diſoit cela, ſes yeux égarés, la pâleur de ſon viſage, ſes lèvres tremblantes, & ſa voix foible & entrecoupée, m'offrirent un tableau frappant de la terreur que je n'avois jamais vu juſqu'alors, & qui jamais depuis ne s'eſt préſenté à mes regards. Je dois ajouter qu'à tous autres égards ce jeune homme, qui n'étoit alors âgé que de vingt ans, avoit l'eſprit fort ſain; & qu'il étoit d'un caractère naturellement actif & gai.

La terreur a de tous tems été un puiſſant moyen pour les poëtes tragiques, & dont ils ont toujours aimé à ſe ſervir. Eſchyle eſt celui qui l'a employé le plus. Dans ſa tragédie intitulée *Les Eumenides*, il a introduit Oreſte pourſuivi par une troupe de ces

êtres terribles ; pour donner par-là une repréſentation allégorique du tourment qui agitoit l'ame de ce héros, après qu'il eut tué ſa mère Clytemneſtre, qui avoit pris part à l'aſſaſſinat de ſon père. Mais pour exciter une plus grande terreur dans l'eſprit des ſpectateurs, le poëte, qui craignoit de ne pouvoir peindre avec aſſez d'énergie la figure des Eumenides, en introduiſit cinquante ſur le théâtre, dont le regard hideux, les attitudes horribles, & les cris affreux produiſirent un tel effet ſur les femmes & ſur les enfans, que les magiſtrats jugèrent à propos d'ordonner, par une loi expreſſe, que dans les repréſentations ſuivantes il n'y en auroit que quinze, qui dans la ſuite furent même réduites à douze. On trouve ſans doute des traits ſublimes dans le récit que le poëte fait des Eumenides, & il y a quelque choſe de fort grand dans l'idée d'une perſonne tourmentée par ſes propres penſées, ſous la forme d'êtres auſſi terribles ; cependant je ferois difficulté de donner le nom de ſublime à une terreur de cette eſpèce, à cauſe qu'elle s'adreſſe plutôt aux yeux

qu'à l'imagination, & parce qu'il eſt bien plus facile de défigurer un homme de manière à lui donner l'air d'une vieille femme laide, que d'étonner & d'allarmer l'eſprit par une courte deſcription de ſentimens bien choiſis. Selon moi, Shakeſpeare a excité une terreur d'un ſublime plus vrai, & en même-tems plus utile, relativement à la morale, lorſque, par des exclamations courtes & interrompues, & ſans le ſecours d'images ou d'un ſtyle pompeux, il exprime à moitié les idées terribles qui agitent l'eſprit de Macbeth immédiatement avant & après le meurtre de Duncan, ſon hôte, ſon parent, ſon ſouverain & ſon bienfaiteur. Les angoiſes d'une ame bourelée par le ſentiment du crime n'ont jamais été rendues avec plus de force que dans cette tragédie; laquelle, ſuivant le langage d'Ariſtote, purge véritablement l'ame par le moyen de la terreur & de la pitié, & qui abonde plus en cette eſpèce de ſublime dont il s'agit ici qu'aucun autre ouvrage anglois que je connoiſſe. L'analyſe du mérite de cette pièce eſt faite de la manière la plus exacte, dans le ſtyle le plus

élégant & avec une vivacité d'imagination incroyable dans l'*Eſſai ſur les écrits & le génie de Shakeſpeare*, par Madame Montagu (1).

4°. La poéſie eſt ſublime quand elle réveille dans l'eſprit quelque grande & bonne affection de l'ame, comme la piété ou le patriotiſme. Les Pſeaumes ſont particulièrement remarquables par les ſentimens pieux qu'ils inſpirent. Mais ce n'eſt pas par cela ſeul qu'ils doivent être regardés comme ſublimes. Il n'y a point d'écrit ſacré où l'on trouve de plus magnifiques deſcriptions que l'eſprit de l'homme puiſſe ſaiſir. Le cent & quatrième Pſeaume dépeint ſur-tout avec une telle conciſion & majeſté le pouvoir & la bonté de la divine Providence en créant & conſervant le monde avec les différentes eſpèces d'animaux qui s'y trouvent, que c'eſt envain qu'on voudroit chercher une pareille deſcription dans les écrits des auteurs profanes. Le chant qu'Adam & Eve adreſſent le matin à l'Être-Suprême (2), & plu-

(1) *Eſſay on the writings and genius of Shakeſpeare, by* Mrs. Montagu.

(2) *Paradiſe Loſt, Book V.*

ſieurs autres paſſages du *Paradis Perdu* ſont de nobles épanchemens d'un cœur pieux, rendus de la manière la plus touchante & la plus propre à captiver l'eſprit; & en rejettant un ou deux mots haſardés de l'hymne qui eſt dans les *Saiſons* de Thomſon, on peut mettre ſans crainte ce morceau au même rang.

On trouve dans les poëtes latins, & particulièrement dans Virgile, Horace & Lucain pluſieurs exemples du ſublime qui réſulte de l'énergie de l'expreſſion des ſentimens patriotiques; mais il y a un paſſage dans Homère qui convient mieux encore à l'idée dont il s'agit ici. Dans le moment qu'Hector s'avance pour attaquer les retranchemens des Grecs, un aigle laiſſe tomber un dragon bleſſé au milieu de ſes troupes. Polydamas regarde cet événement comme un mauvais préſage; mais Hector rejette avec indignation cet avis (1). « Quoi! vous » oſez nous conſeiller de mettre en » oubli les promeſſes de Jupiter, ces

(1) *Iliade XII*, 243.

» promeſſes infaillibles & irrévocables » qu'il m'a faites à moi-même, & qu'il » m'a confirmées par les ſignes les » plus aſſurés ? & vous nous exhortez » d'obéir à des oiſeaux, qui, d'une » aîle inconſtante & légère, fendent » les airs ? à des oiſeaux dont je ne » fais aucun compte, & auxquels je » m'arrête ſi peu, que je ne prends » jamais garde s'ils volent à la droite » vers les lieux où ſe lève le ſoleil, » ou à la gauche vers les climats obſ- » curs où il termine ſa courſe. Pour » nous, obéiſſons aux décrets de Ju- » piter qui règne ſur les hommes & » ſur les dieux ». Après quoi il ajoute cette ſentence mémorable : « Le » meilleur de tous les augures, c'eſt » de combattre pour la patrie (1) ». Lorſqu'on ſe rappelle toutes les circonſtances de cet événement, & qu'on penſe qu'Hector & Homère ajoutoient foi aux augures, on ne pourra ſe refuſer d'admirer cette idée comme merveilleuſement grande.

Je puis citer également du même

(1) Traduction de Madame Dacier.

livre de l'*Iliade* le diſcours que Sarpedon adreſſe à Glaucus, qui renferme une belle leçon de ſageſſe politique, & des ſentimens bien propres à inſpirer la magnanimité. Le voici : « Glaucus, pourquoi ſommes-nous ſi reſpectés dans la Lycie ? Pourquoi nous donne-t-on les premières places, les portions les plus honorables, & les plus grandes coupes dans les feſtins ? N'eſt-ce pas dans l'eſpérance que nous nous diſtinguerons autant par notre vertu, que nous ſommes diſtingués par le rang que nous tenons ? Montrons-nous dignes de ces glorieux privilèges, en nous expoſant les premiers à la tête de nos Lyciens, afin que ces généreux guerriers ſoient forcés de dire que nous méritons les honneurs & la dignité dont nous jouiſſons. Si en nous dérobant aux dangers de cette ſanglante guerre, nous étions aſſurés de vivre exemts des incommodités de la vieilleſſe & de devenir immortels, je ne viendrois ni affronter ces haſards, ni vous conſeiller de vous y expoſer vous-même, quelque gloire que vous y duſſiez acqué-

» rir. Mais puiſque les deſtins nous » ont ouvert mille portes pour aller à » la mort, & qu'il n'y a point d'hom- » me qui puiſſe ſe dérober à cette né- » ceſſité fatale, allons aux ennemis ; » par notre défaite nous relèverons » leur gloire, ou ils honoreront notre » triomphe par la leur ». Tout ce paſſage eſt admirable ; mais la grandeur & la généroſité qui en caractèriſent la fin ne peuvent être trop admirées.

5°. La poéſie eſt auſſi ſublime, quand elle décrit d'une manière vive & animée les effets viſibles de quelqu'une des paſſions qui donnent de l'élévation au caractère. Tel eſt le paſſage qui termine le même douzième livre de l'*Iliade*, dans lequel Homère dépeint l'impétuoſité & l'air terrible d'Hector, forçant les retranchemens des Grecs, & les pourſuivant juſqu'à leurs vaiſſeaux. Des efforts extraordinaires de magnanimité, de valeur, ou de quelque autre vertu, ainſi que des preuves d'une force & d'un pouvoir ſurnaturel, forment de grandes images, & donnent du ſublime aux tableaux & aux poëmes dans leſquels ils

ſont bien repréſentés. Tous les grands poëtes en fourniſſent des exemples.

Mais dans la force corporelle, par exemple, il peut y avoir quelque choſe de lourd, de mal-adroit, ou quelque autre qualité mépriſable, par laquelle le ſublime ſe trouve détruit. Polyphème peut faire tête à cinq cens Grecs; cependant il n'offre aucune grande idée. On hait ſa barbarie, & ſa folie excîte trop le mépris pour qu'il puiſſe inſpirer la moindre admiration. Ulyſſe, qui dans la main de Polyphème n'étoit rien, eſt incomparablement plus ſublime, lorſqu'allant à ſon palais déguiſé en mendiant, il eſt inſulté & aſſailli même d'un grand coup de pied par un des eſclaves des pourſuivans de ſa femme, qui détruiſoient ſon bien & aliénoient l'affection que lui portoit ſon peuple. Homère nous dit que ce coup, quoique rude, n'ébranla point Ulyſſe, & ne le pouſſa pas hors du chemin; qu'il délibéra dans ſon cœur s'il ſe jetteroit ſur cet inſolent, & s'il l'aſſommeroit avec ſon bâton, ou ſi en l'élevant en l'air il le froiſſeroit contre la terre; mais qu'il retint ſa colère, & prit le parti de ſouffrir. La force

brutale du Cyclope ne fait pas, à beaucoup près, un auſſi grand effet ſur l'eſprit que cette peinture, où l'on trouve la force du corps jointe à la magnanimité; car, comme on ne peut admirer ce qu'on mépriſe, une grandeur mépriſable ne peut pas être ſublime.

Homère & Virgile ont donné, l'un & l'autre, la deſcription du cheval, qu'on a beaucoup admirée & louée, & cela avec raiſon. Mais ces deſcriptions ont principalement pour objet la viteſſe & la beauté de cet animal, ou quelqu'une de ſes paſſions qui offrent peu ou point de dignité; voilà pourquoi ces deſcriptions, quoiqu'élégantes & harmonieuſes, ne peuvent pas être proprement regardées comme ſublimes. On trouve dans le livre de Job la peinture d'un cheval de bataille dans le ſtyle le plus magnifique. Le poëte inſpiré s'arrête aux plus nobles qualités de cet animal, telles que ſa force, ſon impétuoſité, ſon intrépidité dans le danger; & pluſieurs des mots dont il ſe ſert formant image, & étant propres par le ſens qu'ils offrent à émouvoir le cœur de l'homme, ils donnent une

vivacité & une élévation extraordinaires à tout ce paſſage.

« As-tu donné la force au cheval? » As-tu revêtu ſon col d'un héniſſe- » ment éclattant comme le tonnerre? » Faiſant peut-être alluſion ſoit au bruit de la cavalerie qui s'avance, ou à ſa viteſſe, que le poëte donne à entendre pouvoir être comparée aux éclairs. « Peux-tu » le faire bondir comme la ſauterelle? » Le ſouffle ſi fier de ſes narines ré- » pand la terreur ». C'eſt-à-dire, l'haleine qui ſort de ſes narines qui paroit rouge en ſe dilatant dans lair, de ſorte qu'on diroit qu'il en ſort du feu & de la fumée; idée que Virgile à ſupérieurement bien exprimée par ce vers :

Collectumque premens volvit ſub naribus ignem.

« Il creuſe la terre de ſon pied; ſe » rejouit dans ſa force, & court au » devant des hommes armés. Il ſe rit » de la frayeur & ne s'épouvante de » rien; le tranchant des épées ne l'ar- » rête point. Les flêches ſifflent au- » tour de lui, le fer des lances & » des dards le frappe de ſes éclairs.

» Il écume, il frémit, il mange la » terre avec fierté & rage (1). Il » ne croit pas que c'eſt le ſon des » trompettes. Lorſqu'on ſonne la char- » ge, il dit : *ha*, *ha* » ; mépriſant leur bruit comme nous mépriſons les menaces qui ne ſont qu'exciter notre rire. « Il flaire de loin l'approche des » troupes ; il entend la voix des ca- » pitaines qui encouragent les ſoldats, » & le bruit confus d'une armée. (2) ». Outre la grandeur de l'animal même, de la manière dont il eſt peint ici, le ſublime de ce paſſage eſt infiniment agrandi par le payſage qui préſente à notre vue une armée rangée en ordre de bataille, & l'on croit entendre le bruit des armes & les cris des ennemis qui ſe rencontrent.

En faiſant la deſcription de ce qui eſt grand, les poëtes employent ſouvent un ſtyle plein & ſonore. Cela convient à la nature du langage de l'homme ; car tandis que nous prononçons

(1) Ce qui, ſuivant quelques traductions, ſignifie probablement : « Il regarde la terre comme s'il » vouloit la manger ». Ces mots ſont autrement interprêtés dans une critique fort ingénieuſe de ce paſſage, dans le *Guardian*.

(2) Job, *chapitre XXXIX*, *v.* 22, *ſeqq.*

ce qui élève l'imagination, nous ſommes en état de parler avec plus de force & avec plus de gravité que dans d'autres tems (1). Qu'on ne s'imagine pas cependant que les mots ſonores ſoient eſſentiels au ſublime. Le ſtyle ſonore & pompeux devient même ridicule lorſque la dignité des penſées, la grandeur des images n'y répondent pas; ce qui fait penſer à certaines perſonnes qui demandent beaucoup d'attention, & prennent un air fort important pour ne rien dire, ou pour dire des riens. Le ſtyle ſublime eſt celui qui nous fait concevoir un grand objet ou un grand effort d'une manière vive & frappante; & cela peut ſe faire par un ſtyle ſimple & uni. Souvent même les mots les plus ſimples produiſent l'heureux effet de faire paroître avec plus d'avantage ce qui eſt véritablement grand; ainſi qu'un acte de force corporelle ſurprend d'autant plus qu'il eſt fait avec moins d'effort. On trouve d'admirables exemples de cette eſpèce de ſublime dans pluſieurs paſſages de l'Ecriture-

(1) Voyez *Eſſay on Poetry and Muſick, laſt chapter.*

Sainte où il eſt queſtion des opérations de la Toute-Puiſſance divine; tels que ceux-ci, entr'autres : « Dieu » dit que la lumière ſe faſſe, & la » lumière ſe fit (1) ; — Ce que Dieu » voulut exiſta ; — Il commenda & ſa » volonté fut faite ; — Tu ouvres tes » mains : elles ſont remplies de bien- » faits ; — Tu caches ta face, & ils » ſont troublés (2) ».

J'ai obſervé que la deſcription du cheval par Job doit beaucoup de ſa beauté aux mots qui expriment des ſentimens propres à l'homme, & qui ne peuvent être appliqués à aucun animal irraiſonnable, ſi ce n'eſt purement dans le ſtyle figuré : Le

(1) Il paroît que Mahomet a voulu imiter ce paſſage de Moïſe. Voici ce que, dans ſon Alcoran, il fait dire à Dieu, lorſqu'il veut faire ceſſer le déluge : « Terre, engloutis les eaux ; ciel puiſe celles » que tu as verſées. Auſſi-tôt le commandement » de Dieu fut accompli : les eaux s'écoulèrent & » l'arche s'arrêta ſur la montagne ». Mais quelle pitoyable copie d'un original auſſi ſublime. *Note du Traducteur.*

(2) M. Melmoth a publié un excellent ouvrage ſur tous les paſſages de l'Ecriture-Sainte qui renferment quelque idée belle ou ſublime. Cet ouvrage, qui mérite d'être médité, a pour titre : *The Sublime and Beautiful of Scripture*, &c., 2 *vol. in*-12, *Londres* 1777. *Note du Traducteur.*

cheval *ſe réjouit dans ſa force ; il ſe rit de la peur ; il ne croit pas* que c'eſt le ſon des trompettes ; lorſqu'on ſonne la charge il dit *ha, ha.* On peut obſerver ici, qu'en général, le ſublime atteint ſouvent à un plus haut degré, lorſque, par le moyen du langage figuré, les qualités d'une nature ſupérieure ſont appliquées avec diſcernement à un objet inférieur. C'eſt ainſi qu'en poéſie, & même dans le langage familier, les paſſions & les affections des êtres raiſonnables & même les idées abſtraites ſont attribuées à des êtres ſans raiſon & à des objets inanimés. Lorſqu'Adam goûta du fruit défendu : « La terre trembla, comme étant de » nouveau dans les douleurs, & la » nature pouſſa un ſecond gémiſſement. » Le tonnerre gronda, le ciel s'attriſ- » ta & verſa quelque larmes à la con- » ſommation du péché originel ».

Qui eſt ce qui n'eſt pas frappé de la grande idée que renferment ces mots, où l'on voit la terre & le ciel ſaiſis d'horreur du péché que le premier homme vient de commettre ; où la nature ou l'univers pouſſe un ſourd gémiſſement de douleur ſemblable au tonnerre.

Si

Si le poëte s'étoit contenté de dire ſimplement, qu'il y eut un tremblement de terre, que le ciel s'obſcurcit, & qu'il tomba quelques goutes de pluie, le récit auroit ſans doute été ſublime de la manière dont il l'auroit repréſenté ; mais ne l'eſt-il pas infiniment davantage, lorſque nous apprenons que cette convulſion de la nature étoit l'effet d'une eſpèce de ſenſibilité répandue en ce moment dans toute la nature inanimée. Combien terrible devoit-être l'énormité d'un crime auſſi grand & en même tems auſſi extraordinaire ! Il y a ici deux ſources du ſublime : le prodige nous frappe d'horreur, & la grandeur de l'idée nous accable d'étonnement (1).

Ici le poëte ordinaire auroit ſans doute parlé d'une tempête violente, accompagnée des éclairs & de la foudre, avec un ſi terrible tremblement de terre que les montagnes auroient

(1) *Earth trembled from her entrails, as again*
In pangs, and nature gave a ſecond groan ;
Sky lower'd, and, muttering thunder, ſome ſad drops
Wept, at compleating of the mortal ſin,
Original.

Paradiſe Loſt, B. IX, v. 1000, *ſeq.*

été renverſées & les forêts reduites en cendre. Mais Milton, plus ſage, fait conſiſter cette allarme profonde & terrible, qui ne peut s'exprimer que par un tremblement intérieur & univerſel, en une ſenſation plus puiſſante ſur l'imagination que ne peuvent l'être les paſſions qui s'exhalent en geſtes menaçans; ſachant bien que la douleur eſt d'autant plus pathétique qu'elle nous prive davantage de la force de nous plaindre, & ne nous permet de la faire connoître que par des ſoupirs & un anéantiſſement abſolu. En outre, ſi cette convulſion de la nature eut été plus violente, les malheureux coupables auroient dû en être allarmés & confondus; ce qui n'auroit pas convenu au but du poëte. Car il dit, ainſi que les circonſtances qui ſuivent le récit (& qui, pour le remarquer en paſſant, ſont parfaitement bien amenées) le ſuppoſent toutes, que nos premiers parens étoient ſi appliqués à ſatisfaire leur coupable envie, qu'ils ne firent aucune attention aux prodiges qui accompagnèrent leur déſobéiſſance.

Les écrivains d'un eſprit inepte,

qui veulent s'élever au ſublime, ſont ſujets à exagérer tellement leurs deſcriptions qu'ils les rendent ridicules. Pour faire ſentir la ſage réſerve de Milton à cette occaſion, je ne puis citer un meilleur exemple du contraire que le paſſage d'Ovide, où la terre perſonifiée lève la tête, & s'étant couverte le viſage de la main, ſe plaint à Jupiter d'une voix, pour ainſi dire, inarticulée, & le goſier deſſéché par les tourmens que lui cauſoit l'embrâſement général que l'imprudence de Phaëton venoit d'occaſionner; & qui, à la fin de ſon diſcours, à moitié étouffée par le feu & la fumée, va ſe cacher dans les antres les plus voiſins du ſéjour des ombres. Cette deſcription eſt vraiment burleſque. Notre imagination ne peut pas ſe prêter à une fiction auſſi extravagante, ni concevoir que la terre ſoit un animal d'une figure auſſi hideuſe & auſſi ridicule. Mais il ne faut aucun art pour faire recevoir l'idée de la terre qui tremble avec une horreur ſurnaturelle, à un événement auſſi déplorable que la chûte d'Adam & Eve, le premier crime qui ſouilla le monde; crime qui fut l'origine de la

mort, & de tous les maux que nous ſouffrons (1).

Dans les deſcriptions poëtiques de l'Ecriture-Sainte, les choſes inanimées ſont ſouvent perſonnifiées & douées de ſentiment. « Que les fleuves bat-» tent des mains, & que les collines » ſe réjouiſſent devant le Seigneur ; » car il vient pour juger la terre. Peux-» tu envoyer les éclairs pour qu'ils » puiſſent aller, & te dire : nous » voici ? — Dieu a envoyé la lumière, » & elle eſt allée ; il l'a rappellée, & » elle a obéi avec crainte ». Ces figures & d'autres ſemblables nous donnent une idée vive & grande de la toute-puiſſance de Dieu, à laquelle les parties inanimées de la création ſont auſſi obéiſſantes que ſi elles étoient douées d'intelligence & de mouvement.

Un ſentiment commun peut devenir ſublime, quand il eſt expliqué par la comparaiſon d'un grand objet. « Il n'y » a point, dit Addiſon, de vue plus » affligeante dans la nature, que celle

---

(1) ——— ——— ——— *A crime that*
Brought death into the world, and all our woe;
Paradiſe Loſt, Book, I, v. 3.

» d'une perſonne dont l'imagination » eſt troublée, & dont l'âme eſt en- » tièrement livrée à la folie ». Cela eſt vrai, ſans qu'il y ait rien de fort frappant. Mais quand l'auteur ajoute: « Babylone en ruine n'offre pas un » ſpectacle plus mélancolique », il donne une grande dignité à cette idée, en nous offrant le tableau d'une des plus terribles déſolations que l'œil de l'homme ait jamais contemplées; en annonçant en même-tems ce qui n'eſt que la vérité; ſavoir, que ce dernier ſpectacle n'eſt pas auſſi triſte que le premier. --- « Les malheurs de la vie » paroiſſent plus terribles quand on » les ſent par anticipation, qu'ils » ne le ſont quand on les éprouve en » réalité », eſt une obſervation aſſez ordinaire; mais le même élégant auteur la change en une ſublime allégorie, quand il dit: « Les maux de » cette vie nous paroiſſent de loin des » rochers & des précipices ſtériles & » eſcarpés; mais en nous en appro- » chant, nous y trouvons quelques » endroits fertiles, & quelques ſources » déſaltérantes mêlés aux aſpérités & » aux difformités de la nature ». Cette

heureuſe alluſion plaît non-ſeulement à cauſe qu'elle rend l'idée plus claire, mais encore parce qu'elle préſente à l'eſprit le tableau magnifique d'une chaîne de rochers formant de profonds précipices, ainſi que cela paroît à une certaine diſtance à l'œil du voyageur, & enſuite comme il trouve que cela eſt en effet, quand il s'en eſt approché de fort près. Elle plaît auſſi lorſqu'en comparant l'objet dont il eſt fait alluſion avec l'idée à laquelle il ſe rapporte, on trouve que l'un coïncide parfaitement avec l'autre.

Les choſes peuvent être rendues ſublimes par le même moyen que les ſentimens. Les mouches à miel ont une ſagacité étonnante ; mais le volume de leur corps eſt trop petit pour que notre imagination ſe plaiſe à s'y arrêter. Cependant Virgile décrit leur économie avec de ſi belles alluſions aux parties les plus nobles de la nature, qu'il fait naître notre étonnement, tant par l'eſprit que montre le poëte, que par l'induſtrie de ſon inſecte favori, dont la petite taille devient un ſujet d'admiration, quand on conſidère l'inſtinct admirable dont le Créateur l'a doué.

Il pourra paroître étrange, mais cependant il eſt vrai, qu'on atteint quelquefois au ſublime par un défaut entier d'expreſſion; & cela peut avoir lieu quand, par ſilence, ou en ſe cachant le viſage, on donne à connoître que l'eſprit eſt occupé de quelque choſe de trop important pour pouvoir l'exprimer. Dans un tableau qui repréſentoit le ſacrifice d'Iphigénie, un peintre grec (1) après avoir épuiſé les différens caractères de la douleur ſur les viſages des perſonnes qui y aſſitoient, & ne trouvant plus de poſſibilité de donner à Agamemnon l'expreſſion convenable, il lui fit couvrir le viſage avec ſes deux mains; idée qui a été beaucoup admirée par les artiſtes de l'antiquité, & que les modernes ont ſouvent imitée, comme étant plus propre à faire naître de la terreur dans l'ame du ſpectateur, qu'aucune expreſſion déterminée qu'on auroit pu donner à la phyſionomie du père de

(1) Timanthe. Pline, *Hiſt. Nat. L. XXXV*, §. 36, 6. Voyez le ſentiment de M. Reynolds ſur cette manière de repréſenter Agamemnon. *Diſcours VIII, tome II, page* 400, *ſeqq*, de la traduction françoiſe, imprimée chez Moutard.

la malheureuſe Iphigénie. Et, en effet, dans une ſemblable circonſtance, il eſt plus naturel qu'un père ſe cache le viſage, comme ne pouvant ſupporter la vue d'un pareil ſpectacle. Cette attitude d'Agamemnon étoit donc non ſeulement celle qui pouvoit faire la plus vive impreſſion ſur l'ame du ſpectateur, mais auſſi celle qui convenoit le mieux à la circonſtance même.

Lorſque chez Homère (1) Ulyſſe, après avoir évoqué les ombres des Grecs, s'entretient avec elles, il eſt dit qu'elles furent toutes charmées de voir leur ancien ami & compagnon d'armes, excepté celle d'Ajax, qui, toujours poſſédée par la fureur où l'avoit jetté l'affront que ce héros avoit reçu à Troye, lorſque Ulyſſe obtint les armes d'Achille qu'il avoit prétendu lui appartenir, ſe tenoit un peu à l'écart, ſans vouloir le regarder ou répondre à ſes avances amicales. Il eſt certain que Virgile même a admiré cet incident; car il l'a copié dans le récit qu'il fait de l'enfer, où Enée ayant trouvé

(1) *L'Odyſſée, livre XI.*

Didon, cherche à s'excuſer de l'avoir abandonnée, en alléguant l'ordre qu'il en avoit reçu de Jupiter. Mais cette princeſſe, dit le poëte, baiſſa les yeux vers la terre, & les y tint attachés, ſans daigner le regarder; auſſi inſenſible, auſſi froide qu'un rocher de Paros (1).

Le ſilence de Didon a été blâmé par un fort ſavant critique, qui paroît penſer que quoiqu'il ſemble convenable qu'Ajax ne parlât point, à cauſe que c'étoit un héros, il étoit naturel que Didon, comme femme, fit les reproches les plus amers à ſon perfide amant. Mais je regarde cette remarque plutôt comme une plaiſanterie ſur la volubilité de langue, que des écrivains ſatyriques ont imputée au beau ſexe, que comme une critique ſérieuſe. Didon eſt, ſuivant la deſcription de Virgile, d'un caractère plus élevé que l'Ajax d'Homère; par conſéquent, ſi le ſilence de ce héros doit être regardé comme majeſtueux, à cauſe de la noble fierté de ſon ame, il faut que cette qualité ſoit

(2) *L'Enéide, livre VI.*

également admirée dans Didon. Si le fils de Telamon étoit, comme héros, supérieur aux autres hommes, la reine de Carthage étoit également, comme héroïne, supérieure aux autres femmes.

Quelques écrivains ont cherché, (& cela n'a aussi été que trop souvent essayé en chaire) à exprimer par un soliloque travaillé & limé ce qu'ils supposent avoir pu se passer dans l'esprit d'Abraham, lorsqu'il reçut l'ordre de sacrifier son fils. Je regarde ce moyen comme peu judicieux. Il semble que c'est dégrader le caractère du père des fidelles, que de le faire délibérer s'il obéira ou non à la volonté du ciel, ou de supposer qu'il ait réfléchi sur ce qui pouvoit avoir déterminé l'Etre-Suprême à lui imposer une si rude tâche. Qu'un homme sensible, après avoir entendu cette rhétorique fleurie, lise le récit de cet événement dans l'Ecriture-Sainte, il sentira combien la majestueuse simplicité de Moïse touche plus le cœur que le style pompeux & brillant des nos écrivains; & quelle sublimité inexprimable ce silence expressif & cette promte obéissance donnent au caractère du grand patriarche.

Il ſavoit que le commandement émanoit de la Divinité, que par conſéquent il étoit bon & juſte, & que, malgré l'émotion paternelle qui pouvoit agiter ſon cœur, ſon devoir étoit d'obéir implicitement. Voilà pourquoi: » Il ſe leva de bonne heure au matin », & commença ceſte journée qui devoit, à ce qu'il croyoit, ſe terminer ſi triſtement pour lui. Je puis ajouter qu'il y a quelque choſe d'également grand dans la conduite d'Iſaac, qui étant alors âgé d'environ trente ans, auroit pu chercher à réſiſter à ſon père ou du moins à prendre la fuite, ſi ſa piété filiale, ſa réſignation & ſa foi ne l'avoient pas rendu un fils digne d'un tel père.

Des choſes grandes par elles-mêmes peuvent devenir plus ou moins ſublimes, ſuivant la nature des comparaiſons par leſquelles on en explique & embellit les deſcriptions. Longin, qui paroît n'avoir pas eu une idée auſſi favorable de l'Odyſſée que le mérite ce poëme, prétend que le génie d'Homère étoit baiſſé, lorſqu'il le compoſa. Mais il caractériſe ce déclin par deux belles comparaiſons : « Dans l'Odyſ- » ſée, dit-il, Homère, peut être com-

» paré au ſoleil couchant, dont la » grandeur eſt toujours la même, quoi- » que ſes rayons n'ayent plus cette » chaleur qu'ils avoient au milieu de ſa » courſe ». Quelle belle idée! N'orne-t-elle pas l'objet même qu'elle paroît deſtinée à déprimer? Et immédiatement après, il ajoute cette obſervation: « De » même que l'Océan, dont le rivage, » abondonné par la mer, indique l'en- » droit juſqu'où le flux monte quel- » quefois; c'eſt ainſi que le génie d'Ho- » mère reſluant dans les fables de l'Odyſ- » ſée, nous montre clairement combien » il doit avoir été vaſte autrefois ». Les louanges des écrivains ordinaires ne ſont pas auſſi propres à flatter l'amour propre que les cenſures d'un critique tel que Longin, qui ſavoit tempérer ſes obſervations par tant d'urbanité & de dignité. On a remarqué avec raiſon, qu'il prouve par des exemples toutes les bonnes manières d'écrire, auſſi bien relativement à la grandeur de la penſée qu'à la beauté de l'expreſſion, de façon à pouvoir diſputer la palme à l'auteur même dont il fait l'éloge.

On trouve dans Homère, Virgile,

Milton, & les autres ſublimes poëtes, des exemples fréquens de penſées ou d'images qui, grandes par elles-mêmes, le ſont devenues davantage encore par les comparaiſons employées dans leurs deſcriptions; le nombre en eſt même ſi conſidérable qu'on ne ſait lequel choiſir. Achille armé, offre par lui-même une grande idée; mais Homère y ajoute un nouvel éclat quand il le compare à la lune, à un phare qu'on voit de loin dans une profonde nuit orageuſe, à une étoile ou comete, & au ſoleil. Milton agrandit la force & l'intrépidité de Satan, quand il dit : « Satan » ſe ſentit ému, mais raſſemblant » toutes ſes forces, il parut s'agran- » dir, & ſe préſenta comme le pic de » Tenerif ou comme le mont Atlas. » Sa taille monta juſqu'aux nues, & » l'horreur ſe plaça ſur le panache de » ſon caſque (1) ». Les feux allumés dans le camp des Grecs & répandus

(1) —— —— —— *Satan alarm'd,*
Collecting all his might, dilated ſtood,
Like Teneriff or atlas, unremoved;
His ſtature reach'd the ſky, and on his creſt
Sat horror ——

Paradiſe Loſt, Book V, v. 985.

ſur les plaines de Troye, devoient faire un bel effet; mais Homère y donne de la grandeur, en les comparant à la lune & aux étoiles qui éclairent le ciel, lorſque les nuages ſe ſéparent & laiſſent briller le pur éther avec toute la magnificence d'une profonde nuit.

Mais il faut remarquer qu'on ne ſe ſert pas toujours de grandes idées dans la deſcription des objets grands par eux-mêmes; car de deux choſes de nature différente, celle qui en général, eſt inférieure à l'autre, peut être douée d'une ou de deux qualités plus éminentes que celle qui lui eſt ſupérieure à tous autres égards. Combien l'homme, particulièrement l'homme ſage, & plus encore, le plus ſage des hommes & un des plus grands, n'eſt-il pas au-deſſus des végétaux. Cependant il nous eſt permis de dire, d'après l'autorité la plus reſpectable, que Salomon dans toute ſa gloire n'étoit pas vêtu comme le lys des champs.

Nous devons par conſéquent dans tous les cas faire attention à la circonſtance de reſſemblance ſur laquelle la comparaiſon eſt fondée. Homère

compare Hector à un rocher qui tombe du faîte d'une montagne. Si l'on s'arrêtoit au ſens littéral de cette comparaiſon, elle paroîtroit peut-être ridicule ; car on pourroit croire qu'elle eſt deſtinée à peindre la manière particulière dont ce héros eſt deſcendu d'un lieu élevé à un lieu plus bas ; & certainement un homme roulant tout de ſon long d'une hauteur eſcarpée, eſt une image où il n'y a ni dignité, ni élégance ; & l'on ne peut obtenir notre eſtime pour un individu qu'on repréſente comme une pierre. Mais lorſqu'on ſait que le poète ſe ſert de cette comparaiſon pour nous apprendre que rien ne pouvoit arrêter la marche d'Hector, & qu'il étoit inébranlable quand une fois il s'arrêtoit, nous ſommes frappés de la juſteſſe de l'applicatiou, ainſi que de la grandeur & de la beauté de l'allégorie ; car elle ſert à étendre l'idée que nous avions déja conçue de l'impétuoſité du héros. Lorſqu'une énorme maſſe de pierre détachée par un rapide torrent du faite d'une montage, vient à rouler avec fracas dans la plaine, aucun pouvoir humain n'eſt en état de l'arrêter ; &

quand elle eſt une fois en repos, il faut une fort grande puiſſance pour la remuer.

« Je réduirai Babylone en habitation » de butors, & en marais d'eau ; & je » la balayerai d'un balai de deſtruc- » tion, dit l'Eternel des armées ». L'inſtrument auquel le prophête fait alluſion dans ce paſſage, eſt ſans contredit un des plus chétifs qui ſoient connus ; cependant l'idée qui naît de cette comparaiſon eſt extrêmement grande. Car ce n'eſt pas de la manière que ſe fait la deſtruction dont il eſt ici queſtion ; mais ce ſont les ſuites qu'elle doit avoir qui ſont indiquées dans cette peinture : elle ſera ſi complette, qu'il ne reſtera pas le moindre veſtige de Babylone ; de même que ſur un plancher bien balayé, on ne voit aucune marque de la pouſſière qui y étoit auparavant, ou des figures qu'on avoit pu y tracer. La ſimilitude offre de plus le ſens figuré, que le peuple de Babylone étoit une race méchante & nuiſible, & que c'étoit purifier la terre que de l'en extirper ; l'on peut auſſi en conclure, que tous les efforts de l'homme ne ſont que pouſſière quand la main du

du Tout-Puiſſant eſt levée ſur lui.

« La deſtruction fera paſſer avec » furie le coutre de ſa charrue ſur la » création », dit Young, en parlant de la fin du monde. Faire paſſer une charrue ſur un champ n'eſt certainement pas un grand objet. Cependant la figure dont il eſt ici queſtion réveille une idée ſublime dans l'eſprit de ceux qui ſavent que quelques peuples anciens avoient la coutume, quand ils vouloient détruire une ville, non ſeulement d'en raſer les maiſons, mais de paſſer la charrue ſur leurs fondemens, pour faire entendre que la ville ne devoit jamais être rebâtie. L'allégorie du poëte indique donc une deſtruction qui doit être complette, & ſans eſpoir de rétabliſſement. Si je voulois faire la critique de cette penſée de Young, je pourrois dire qu'il eſt dommage qu'elle ne ſoit pas à la portée du commun des lecteurs ; car le ſublime a, en général, le défaut d'être enveloppé de ſcience ou de quelqu'autre véhicule qui en dérobe le ſens ; & l'on ne peut raiſonnablement admirer ce qu'on n'entend pas clairement. Il eſt vrai néanmoins, qu'un certain degré

d'obſcurité peut produire un bon effet, quand il s'agit d'une ſublime horreur; de même que des objets inconnus paroiſſent plus grands & d'une forme plus hideuſe qu'ils ne le ſont en effet, lorſqu'on les regarde au travers du brouillard ou au moment du crépuſcule. Mais l'exemple dont il s'agit offre plutôt un ſens louche qu'un ſens obſcur. Le lecteur inſtruit ſait qu'il contient une grande & belle allégorie; mais l'homme qui ne poſſède pas les connoiſſances néceſſaires peut la regarder comme imparfaite ou peu convenable, à cauſe de l'idée commune qu'elle paroît préſenter.

Parmi pluſieurs exemples qui s'offrent à ma mémoire, je n'en cite que quelques-uns pour prouver, ſuivant ce que j'ai déja obſervé, que le ſublime n'a pas toujours beſoin d'une expreſſion ſonore, ni de grandes images. Cette manière d'écrire, quand elle montre un trop pénible travail, ou lorſqu'elle n'eſt pas ſoutenue par la grandeur des idées, eſt appellée ſtyle ampoulé ou faux ſublime; défaut impardonnable, qui dans les ouvrages ſérieux produit un auſſi mauvais effet que l'ignorance

unie à l'impudence, ou que l'air important que prend, dans la ſociété, un fat qui manque d'eſprit pour le ſoutenir. La plupart des hommes, quand ils parlent ſérieuſement, élèvent leur voix & leur ſtyle, ſur-tout lorſqu'il s'agit de quelque choſe d'extraordinaire ; mais les perſonnes honnêtes tempèrent cette élévation par un ton modeſte, & cherchent plutôt à modérer les ſentimens qui les affectent, qu'à les exprimer avec une trop grande emphaſe. Les écrivains donnent de même plus de nobleſſe & d'énergie à leurs phraſes lorſqu'ils veulent élever leurs penſées au ſublime ; mais leur ſtyle eſt néanmoins toujours ſimple, & les ornemens en ſont pris dans la nature ; quelquefois même ils expriment les idées les plus élevées dans le ſtyle le plus ſimple, & ſans le moindre ornement.

Mais il ne faut pas pour cela, quand on cherche à atteindre le ſublime, ſe repoſer implicitement ſur la grandeur des idées, pour négliger tout-à-fait l'expreſſion des mots bien choiſis & diſpoſés avecélégance ; moyens qui ſont comptés, avec raiſon, par Longin, parmi les ſources du ſublime. Quand même la penſée

eſt tout à la fois belle & grande par elle-même, l'élévation & l'élégance peuvent en être détruites par un écrivain mal-adroit, & cela de pluſieurs manières.

D'abord, par une deſcription trop minutieuſe & une trop grande redondance; car il n'eſt pas naturel que l'homme qui eſt livré à l'admiration ou à l'étonnement, parle beaucoup, ou entre dans le détail de toutes les petites qualités de l'objet qu'il contemple. Si, en voyant un vaſte édifice, on commençoit par en compter les fenêtres ou les carreaux de vître qui s'y trouvent, ce ſeroit ſans contredit la preuve d'un mauvais goût & du défaut d'imagination néceſſaire pour comprendre la beauté de l'enſemble, ou d'un manque de ſenſibilité pour en être touché. Dans le cas qu'un héros ſe préſentât devant nous, nous ne ſongerions ſans doute pas à regarder ſes dents, ou à prendre garde ſi ſa barbe eſt raſée de près, ou s'il a les ongles longs. Il eſt à croire qu'au premier abord nous ne nous arrêterions qu'à contempler l'enſemble de ſon extérieur & les traits les plus frappans de ſa phyſionomie.

Or, ſi les autres petits détails de ſa perſonne occupoient toute notre attention, ne pourroit-on pas dire avec raiſon que nous n'avons pas une juſte idée de la dignité de ſa perſonne, ni aucune curioſité de connoître les particularités qui ſeules le rendent digne d'exciter notre admiration. Voilà pourquoi les écrivains qui s'arrêtent trop à décrire les petites parties d'un grand objet, doivent avoir détourné leur propre attention, & par conſéquent entraîner auſſi la nôtre, de ce qui en eſt véritablement ſublime. Quelques exemples ſerviront à expliquer clairement mes idées à cet égard.

Si Homère ou Milton euſſent eu à décrire le char du ſoleil, ils ſe ſeroient certainement arrêtés à ſa ſplendeur éblouiſſante, ou à ſon immenſe grandeur, ou enfin à quelqu'autre qualité qu'on puiſſe ſuppoſer remplir l'imagination au premier coup-d'œil, & exciter l'étonnement dans l'eſprit du ſpectateur. Mais lorſqu'Ovide nous dit que l'eſſieu en étoit d'or, le timon d'or, les roues d'or, les raies d'argent, & qu'il étoit tout couvert de pierres précieuſes, qui, venant à ré-

fléchir la lumière du ſoleil, éclatoient de tous côtés (1), cela n'excite nullement notre ſurpriſe; & nous ſommes portés à croire, d'après la deſcription minutieuſe que l'auteur donne de ce char, qu'il s'eſt arrêté plutôt à l'examiner avec l'attention la plus ſcrupuleuſe d'un carroſſier ou d'un orfèvre, qu'avec l'œil d'un poëte ou d'un peintre. Un pareil détail reſſemble plus à un inventaire qu'à une deſcription; comme s'il étoit néceſſaire, pour ſe former une juſte idée de la malheureuſe expédition de Phaëton, de connoître la valeur intrinſèque du char dans lequel il fit ſa courſe.

On lit dans un certain auteur, qu'un géant, dans ſa colère, arracha le faîte d'un promontoire, & le lança contre l'ennemi. Cette maſſe de rocher étoit ſi grande, qu'on y voyoit, dit-il, pendant qu'elle parcouroit l'eſpace de l'air, des chèvres qui y broutoient. Cette idée eſt abſurde & ridicule. Ce-

(1) *Aureus axis erat, temo aureus aurea ſummæ, Curvatura rotæ, radiorum argenteus ordo.*
Métam. Lib. II. Fab. 1.

lui qui pouroit être le témoin d'une pareille ſcène, ſeroit trop étonné de la force du géant & de la vue d'une pareille maſſe menaçante, pour ſonger à une circonſtance auſſi minutieuſe que celle dont l'auteur parle ici. Outre que la vélocité de ce fragment de rocher devroit être trop grande pour permettre aux chèvres de ſe tenir ſur leurs jambes, en broutant tranquillement, & pour que l'œil pût les y appercevoir. De manière que tout ce que cette idée peut ajouter à la grandeur de la pierre eſt néceſſairement ôté de la rapidité de ſa courſe, & repréſente ce vaſte corps à notre imagination comme retardé ou arrêté au milieu de l'air, pour donner au ſpectateur le tems d'en examiner les curioſités, & pour que les pauvres chèvres ne ſe trouvent pas dans le cas de perdre leur équilibre.

Dans les deſcriptions ſublimes, un petit nombre de circonſtances bien expoſées ſuffiſent lorſqu'elles ſont grandes & faites avec choix; car l'imagination du lecteur achève alors la peinture; & ſouvent, ainſi que je l'ai remarqué, l'image n'eſt pas moins ſurprenante, ſi, dans ſon enſemble, on trouve quel-

que choſe d'indéfini. Lorſque Hector force les retranchemens des Grecs, Homère le repréſente ſous différentes grandes comparaiſons, & particulièrement ſous celle-ci : « Hector le ſuit, » ſemblable à un *noir tourbillon* qui » couvre tout d'un coup la terre. L'a- » cier étincelant dont ce héros eſt » revêtu jette par-tout des éclairs ». Le poëte laiſſe ici à l'imagination à déterminer ſous quel rapport Hector reſſemble à un noir tourbillon. Cette image n'offre aucune idée poſitive ni déterminée ; mais on eſt porté à penſer qu'il doit y avoir eu quelque choſe de ſingulièrement noir & terrible dans les regards du héros, propre à effrayer ſes ennemis ; & de cette manière nous rendons dans notre eſprit la peinture plus forte peut-être qu'elle ne l'auroit été ſi le poëte l'avoit faite d'une façon plus exacte (1). Un génie tel que celui

(1) Les hommes contemplatifs ſe trompent ſouvent par un attachement ſans bornes à quelque principe qu'ils regardent comme devant renfermer tous les cas, à cauſe qu'il en contient pluſieurs. Gilbert, pendant le cours de ſes obſervations ſur la pierre d'aimant, ſe livra tellement au magnétiſme, qu'il s'imagina qu'il étoit poſſible de réſoudre

de Cowley auroit interrompu la deſcription pour faire l'énumération de toutes les particularités par leſquelles Hector reſſembloit à la nuit ; en com-

---

par-là le ſyſtême de l'univers. Et maintenant, l'électricité ne paroît pas être moins l'objet favori de pluſieurs ingénieux philoſophes.

C'eſt une vérité reconnue en critique, que les deſcriptions poëtiques doivent être claires, animées & telles qu'elles puiſſent échauffer le génie du peintre & diriger ſa main. Les meilleurs poëtes ſont ceux qui offrent le plus de tableaux. Homère eſt ſi admirable à cet égard, que c'eſt avec raiſon qu'on lui a donné le nom de prince des peintres, ainſi que des poëtes. Et l'une des ſources de l'ennui que cauſe la lecture de la *Henriade*, c'eſt que les tableaux & les images en ſont décrits en termes trop vagues & trop généraux, & qu'il y manque ces particularités diſtinctives qui captivent l'imagination & intéreſſent le cœur.

Mais tout doit-il être pittoreſque en poéſie ? Non, ſans doute. Pour bien imiter la nature, il faut également employer les ombres & les clairs. On peut être puiſſamment affecté par ce qui n'eſt pas du tout viſible ; & il y a des choſes viſibles qu'on ne peut pas peindre, & un grand nombre même qu'il ne faut pas peindre. Souvent l'imagination eſt plus flattée des images qu'elle crée elle-même, ou qu'elle achève de former, que de celles qu'on lui préſente parfaitement finies dans leurs formes & leurs coloris. Par le paſſage cité dans le texte, ainſi que par pluſieurs autres que je pourrois rapporter, il paroît qu'Homère n'a pas toujours donné des deſcriptions complettes ou déterminées ; & qu'il a connu l'art d'affecter ſes lecteurs, en leur laiſſant quelquefois le plaiſir d'achever dans leur imagination une partie de ſes peintures.

parant ſon bouclier à la pleine lune, ſes yeux aux étoiles, l'éclat de ſon armure aux comètes & aux météores; la pouſſière qui l'environnoit à des

---

Il ne donne pas une deſcription exacte de la perſonne d'Hélène; mais quand il dit que ſa beauté étoit ſi grande, qu'elle arrachoit l'admiration *des plus vieux ſénateurs Troyens*, qui avoient, ainſi qu'ils en convenoient eux-mêmes, de ſi bonnes raiſons pour la haïr, il donne une plus grande idée du pouvoir de ſes charmes, qu'il n'auroit pu le faire par aucune deſcription de ſes yeux, de ſa bouche, de ſa taille, & de toutes les autres beautés admirables qui la rendoient ſi dangereuſe.

Algarotti eſt d'opinion, que la poéſie des nations ſeptentrionales eſt, en général, moins pittoreſque que celle des peuples de l'Italie. Virgile, dit-il, donne une deſcription ſi exacte de l'habillement de Didon allant à la chaſſe, qu'un peintre peut en repréſenter juſqu'aux moindres particularités :

Tandem progreditur, magna ſtipante caterva,
Sidoniam picto chalmydem circumdata limbo;
Cui pharètra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream ſubnectit fibula veſtem.

Enéide, L. IV.

C'eſt-à-dire : « Son mantelet d'une étoffe de Tyr » eſt bordé d'une riche broderie. Un carquois » doré flotte ſur ſes épaules. Ses cheveux treſſés » ſont entrelacés de fils d'or, & une boucle de » pareil métal tient rétrouſſé ſa robe de pourpre ».

Tandis que Milton décrit la belle nudité d'Eve, en termes généraux & par des idées abſtraites, qui ne préſentent aucune image déterminée à l'eſprit,

nues ou à une épaiſſe nuit, le bruit de ſes armes aux cris de la chouette, la terreur dont ſes ennemis étoient frappés à la crainte qu'inſpirent les

---

Grace *was in all her ſteps*, heaven *in her eye*,
In every geſture dignity *and* love.
Paradiſe Loſt, *B. VIII*, *v.* 488.

C'eſt à-dire ; « La *grace* étoit dans ſa démarche » le *ciel* dans ſes regards, & dans chaque geſte » la *dignité* & l'*amour* ».

J'obſerverai que cette critique de la poéſie des peuples du Nord, ſur-tout ſi on la compare à celle des Italiens modernes, ſera difficilement admiſe par ceux qui comprenent & qui ont lu les grands poëtes anglois, tels que Chaucer, Spenſer, Shakeſpeare & Thomſon, de qui l'on pourroit citer des exemples ſans nombre d'images auſſi vives & auſſi originales qu'il eſt poſſible de produire dans la langue dans laquelle ils ont écrit. Par-tout où le ſujet demande une *deſcription exacte*, comme dans le quatrième, le ſeptième, le neuvième & le onzième livres du *Paradis Perdu*, Milton n'eſt en cela nullement inférieur à Homère même. Mais il eſt vrai, que lorſqu'il veut décrire ce qui ſe paſſe *au-delà de la ſphère viſible du monde*, lorſque, dans l'intention d'exciter l'étonnement ou l'horreur, il peint ce que l'œil de l'homme n'a jamais vu, il lui eſt impoſſible d'être d'une parfaite exactitude. Des figures auſſi profondément ombrées ne peuvent pas offrir un contour bien déterminé, & des formes d'une grandeur auſſi terrible doivent occaſionner un certain degré d'indéciſion.

Quant à la deſcription que cite notre critique, je ne penſe pas qu'elle auroit été rendue meilleure par des détails plus particuliers dans leſquels le poëte auroit pu entrer. Et l'exemple en queſtion ne

ſpectres pendant nuit, & peut-être pluſieurs autres comparaiſons ſemblables, qui auroient détourné notre attention du héros, en nous émerveillant par

---

peut nullement être comparé à la deſcription de l'habillement de Didon par Virgile. Les variétés dans le coſtume vont à l'infini ; & ſi l'intention du poëte a été de faire naître une idée diſtincte de la manière dont la reine de Carthage étoit vêtue, il étoit ſans doute néceſſaire qu'il en donnât une deſcription auſſi détaillée qu'il l'a fait. Mais une pareille peinture minutieuſe auroit été inutile, pour offrir à notre imagination la belle nudité d'Eve, ou pour embellir l'idée que chaque homme peut, dans un ſemblable cas, en former dans ſon eſprit.

Algarotti n'a pas ſongé à une circonſtance fort importante ; ſavoir ; que le récit de la première entrevue d'Adam & Eve, eſt faite par Adam même à un ange, qui n'avoit pas beſoin d'être informé de la beauté d'Eve, puiſqu'il l'avoit vue ; & à qui d'ailleurs il auroit été indécent de faire une deſcription trop detaillée des perfections corporelles de la mère du genre humain. Auſſi Adam paſſe-t-il rapidement ſur cette partie de ſon récit, & donne-t-il à connoître que la première fois qu'il la vit, ſon attention fut principalement fixée par la *délicateſſe & l'élévation de ſon eſprit*, qui ſe firent remarquer dans ſes regards & dans ſa démarche. En un mot, la ſainteté de l'état d'innocence & la pureté de l'amour néceſſaires dans le paradis, le caractère ſublime de celui qui parle, la vénération due à l'ange qui prête l'oreille à ſon diſcours, & la majeſté des idées & du ſtyle qui caractériſent ſi particulièrement ce divin poëme, auroient tous été violés, ſi, dans cet endroit, le poëte eût penſé comme le critique. Algarotti avoit ſans doute alors dans l'eſprit les peintures érotiques du Taſſe, & les amours

a ſtérile abondance de l'eſprit du poëte. Il faut obſerver que la vélocité extraordinaire des mouvemens d'Hector exige une pareille rapidité dans la narration, & ne permet pas d'entrer dans une longue deſcription ; & il eſt à croire que ceux qui le virent ainſi combattant, ne s'arrêtèrent pas à le regarder les bras croiſés, & ne s'amuſèrent pas à faire des comparaiſons ; mais que les Grecs fuièrent rapidement devant lui, & que les guerriers de ſon parti, emportés par ſon exemple, volèrent ſur ſes pas.

Lorſqu'un écrivain, en produiſant au jour ce qu'il regarde comme grand, dit ſur ce ſujet tout ce qu'on peut en dire, il embarraſſe le lecteur par la multitude des circonſtances ; & au lieu de réveiller ſon imagination, il la plonge dans un état d'indolence ou d'apathie, en ne lui laiſſant aucun

---

ſenſuels de Renaud & d'Armide. Mais Milton converſoit, « avec des êtres reſpirant le pur éther de » l'empirée », & faiſoit la deſcription « des fruits » immortels de joie & d'amour ». Je ne crois pas qu'il y ait quelqu'autre endroit du *Paradis Perdu*, qui faſſe plus d'honneur à l'eſprit & au jugement de Milton.

moyen de s'exercer ; & il fait ſoupçonner, en même tems, que n'ayant que peu de grandes idées à offrir, il veut tâcher du moins de tirer le meilleur parti poſſible de celles qu'il peut avoir. De plus, les longs détails, en gênant la narration, la rendent languiſſante, & allongent le poëme ſans néceſſité. Voilà ce qui fait qu'une deſcription vive & ſerrée & une diction conciſe doivent être regardées comme abſolument eſſentielles au ſtyle ſublime.

Ces deux grandes qualités ne ſe trouvent nulle part mieux employées pour cet effet que dans les paſſages poëtiques & hiſtoriques de l'Ecriture-Sainte ; & cependant il n'y a point de compoſition dont la grandeur & la beauté de ſtyle aient été détruites davantage par la longueur des paraphraſes. Caſtalio, dans ſes *Dialogues ſacrés*, a été ſi loin à cet égard, que ſi ſon caractère reconnu d'homme inſtruit & pieux ne l'avoit pas mis au-deſſus du ſoupçon, on auroit pu croire qu'il avoit cherché à tourner en ridicule quelques paſſages de l'Ancien-Teſtament. Par exemple, pendant le tems qu'on prépare les mets pour les anges qui

viennent viſiter Abraham, ce patriarche s'agite autour d'eux avec tout l'empreſſement & le caquet d'une aubergiſte de campagne des romans de Fielding. En vérité, ces *Dialogues* ſont farcis de tant de traits burleſques & indécens, que je ſuis ſurpris qu'on puiſſe continuer à en permettre l'uſage dans les écoles, en Angleterre. Je ſais qu'on allègue en leur faveur que le ſtyle en eſt excellent, étant calqué ſur celui de Terence. Mais quelle idée de convenance peut avoir eu un écrivain qui a employé le ſtyle de la comédie à expliquer l'Ecriture-Sainte? Que diroit-on d'un eccléſiaſtique anglois, qui, dans ſes ſermons, emploiroit le langage des auteurs de *Hudibras*, du *Roman comique*, &c.

Les paraphraſes poëtiques des Pſeaumes en anglois ne ſont pas moins injurieuſes pour l'original. Sternhold & Hopkins ſont abſolument au-deſſous de toute critique. On peut dire de Buchanan même, que, malgré les éloges qu'il mérite pour ſon excellente latinité, il ne paroît pas avoir goûté la ſublime conciſion & la belle ſimplicité des auteurs ſacrés. Arthur Johnſon n'eſt

pas ſi verbeux, & poſſède, en général, plus d'énergie; mais il a montré peu de jugement en faiſant choix du diſtique, qui rappelle ſans ceſſe à l'eſprit du lecteur les inſipides épitres d'Ovide. Comme les Pſeaumes peuvent auſſi-bien être adaptés à la muſique en proſe qu'en vers, pourquoi affoiblir ces divins élans de génie en cherchant à les réduire au mètre de la poéſie latine, ou à la meſure de notre verſification moderne : ceux qui mirent Tite-Live en vers ïambes, & Virgile en vers burleſques, n'étoient pas, à mon avis, plus ridicules. En effet, les ſentimens de piété ſont plutôt dégradés qu'ennoblis par l'art de nos poëtes d'Europe.

Secondement, quoique les idées de l'auteur ſoient grandes par elles-mêmes, elles peuvent manquer de ſublime par une trop forte amplification. Les expreſſions hyperboliques paroiſſent ſouvent naturelles par les raiſons que j'ai déduites ailleurs (1), & peuvent, par conſéquent, produire le ſublime ; mais

(1) Voyez *Eſſay on Poetry and Muſick, Part II, chap.* 1, *ſect.* 3.

elles

elles deviennent ridicules quand on les emploie ſans ménagement, & qu'on ne les règle pas ſur les dimenſions de la nature.

Lorqu'un certain poëte parle d'un de ſes champions, qui, d'un ſeul coup, détruit une troupe entière de cavaliers; & d'un autre, dont l'impétuoſité étoit ſi grande, qu'il combattit encore fort long-tems après que ſa tête eût été ſéparée de ſes épaules, il ne fait certainement pas naître l'idée du courage & de la force de ſes héros, mais nous donne celle de ſa propre folie. Agrandir les objets de cette manière n'eſt pas plus difficile que de multiplier les choſes par mille, ce qui ne demande que la peine d'ajouter trois zéros à un nombre donné. A ce compte tout enfant peut être un écrivain ſublime; puiſque les ſeules qualités requiſes pour raſſembler de pareilles extravagances ſont une parfaite ignorance de la nature, & un oubli total de ce qui eſt probable & poſſible. Mais rien n'eſt ſublime que ce qui frappe l'eſprit d'un agréable étonnement; & rien ne peut plaire à un être raiſonnable que ce qui n'offre aucune contradiction avec ſoi-

même, & ſe trouve conforme aux lois de la nature.

Cowley, en voulant être grand, tombe ſouvent dans l'exagération & le monſtrueux (1). Un véritable poëte produit les plus magnifiques idées ſans aucune apparence de peine, comme ſi elles lui étoient familières, & qu'il pût les employer & les tourner à ſon gré. L'un travaille en vain avec un lourd & pénible effort à ce qui eſt au-deſſus de ſes facultés, & ſe rend ridicule en montrant tout à la fois ſa vanité & ſa foibleſſe ; tandis qu'un autre, qui, avec facilité & grace, enfante les plus grandes choſes, nous oblige de croire qu'il n'a pas employé la moitié de ſes forces. Le premier nous rappelle Aſteropée, qui, dans l'*Iliade*, fait de vains efforts & ſe diſtord inutilement les membres pour ôter la pique d'Achille du bord du Xanthe dans lequel elle étoit entrée juſqu'à la moitié de ſon bois, en partant de la main du héros grec; & le dernier peut être comparé à Achille même, qui, ſans peine, arrache ſa pique du premier coup (2).

(1) Voyez ſon *Davideis*, & particulièrement le récit de Goliath.

(2) *Iliade*, *livre XXI.*

Troiſièmement, des expreſſions communes & des mots bas introduits dans la deſcription de ce qui, par ſoi-même, eſt grand ou gracieux, en détruiſent le ſublime & en dégradent la beauté; défaut qui malheureuſement n'eſt que trop multiplié, tant dans les poëtes que dans les proſateurs, pour qu'il ſoit néceſſaire d'en produire des exemples ici. Mais avant de finir, je dois m'arrêter un moment à donner une idée de la nature de ce que j'entends par expreſſions communes; car je voudrois qu'en général on s'en gardât mieux; premièrement, à cauſe qu'elles déparent beaucoup toutes les eſpèces d'écrits; ſecondement, parce qu'elles abondent tellement dans les dialectes de preſque toutes les langues de l'Europe, & particulièrement dans ceux des provinces d'Angleterre, qu'il eſt fort difficile de les éviter, à moins d'une grande attention & d'une étude particulière.

Premièrement, on ne doit pas regarder comme bas les mots dont on a beſoin à tout moment, & ſans leſquels il n'eſt pas poſſible de parler de quelque choſe que ce ſoit. La plupart des mots

claſſiques de toutes les langues ſont de ce caractère. Les mots ne ſont pas bas parce qu'ils ſont communs & qu'on les emploie journellement ; de même qu'ils ne ſont pas élégans, parce qu'il n'y a que les gens de lettres qui les comprennent : au contraire, on doit condamner comme mauvais dans le ſtyle tout ce qui rend un écrit obſcur ou louche au lecteur attentif. On a entendu louer quelques écrivains comme poſſédant un beau ſtyle, à cauſe qu'ils ont employé ſans ceſſe de grands mots & des termes ſcientifiques pour montrer leur érudition. Mais c'eſt-là pécher contre toutes les règles de la ſaine critique, & contre la méthode de tous les bons écrivains. « Que la lumière ſe » faſſe & la lumière ſe fit », eſt une manière de s'exprimer bien plus belle & bien plus grande que de dire : « Que la lumière vienne darder ſes » gerbes radieux ſur l'univers, & ſur » le champ la lumière faillit comme » l'éclair des ténèbres, & prit exiſ- » tence ». La première leçon n'offre que des mots dont perſonne ne peut ignorer la ſignification ; la ſeconde contient plus de mots qu'il n'en eſt

néceſſaire, & il y en a que tout le monde n'eſt pas obligé de comprendre. On a remarqué que le ſtyle de Démoſthènes, quoique plus travaillé que celui d'aucun autre orateur ou écrivain de la Grèce, ne contenoit cependant pas une ſeule phraſe louche ou dont le moindre citoyen d'Athènes n'ait pu ſaiſir le ſens. Et de même dans toutes les autres langues connues, les écrivains les plus élégans ſont ceux dont le ſtyle eſt le plus intelligible : tels ont été Céſar & Cicéron en latin ; Addiſon & Swift en anglois ; Métaſtaſe, le Taſſe & l'Arioſte en italien ; Vertot, Boileau & l'archevêque de Cambrai en françois. Il faut, en général, éviter les expreſſions extraordinaires quand on le peut. C'eſt une pédanterie que de les employer avec affectation. On ne doit donc pas s'imaginer que les mots ſoient bas, ou ſans élégance, ſeulement parce qu'ils ſont communs & qu'on s'en ſert tous les jours.

Mais, ſecondement, il y a dans toutes les langues des mots qui ne ſont mis en uſage que par les perſonnes qui n'ont reçu aucune éducation, qui s'en ſervent dans tous leurs diſcours,

ou pour exprimer certaines choſes que la décence & la politeſſe exigent que l'on ne nomme pas ; & ce ſont ces mots-là qu'on appelle bas, & qu'il faut ſe garder d'introduire dans le ſtyle ſublime ou élégant, ainſi que dans les diſcours & les écrits où il s'agit de quelque matière ſérieuſe ou importante.

Tels ſont, en premier lieu, les proverbes & les dictons populaires & triviaux. Ces penſées, qui peuvent offrir un ſens excellent, ſont trop familières pour trouver place dans le beau ſtyle. Il y a des proverbes populaires, ſurtout en anglois, qui ſont admirés pour les vérités qu'ils contiennent & l'énergie qui les caractériſe ; bien du monde même peut être ſurpris de ce qu'on les banniſſe du ſtyle élégant. Je conviens qu'il y en a de fort beaux, tant dans les autres langues qu'en anglois, car ſans cela il ne vaudroit pas la peine d'en parler ; mais ils n'en forment pas moins pour cela une partie du dialecte populaire, & ſont, par cette raiſon, bas & communs. Il y a certainement parmi le peuple des hommes d'un ſens droit & d'un grand mérite ; mais qu'on

place un pareil homme dans une bonne compagnie, & il ne tardera pas à s'appercevoir auſſi-bien lui-même que les autres qu'il y a quelque choſe de gêné & de gauche dans ſa contenance. On pourra l'eſtimer pour ſa vertu ; mais on aura de la peine à ſe faire à ſon air & à ſes manières, & il faudra convenir que lui-même & les perſonnes avec leſquelles il ſe trouve ſe gênent réciproquement, & ne ſont pas faites pour ſe trouver enſemble. Sancho Pança eſt ridicule ſous pluſieurs points de vue, mais principalement par ſon ſtyle, qui ne conſiſte, pour ainſi dire, qu'en proverbes. Il eſt ſans doute inutile d'obſerver que dans les prières & les ſermons, ainſi que dans toutes les occaſions ſolemnelles, ces eſpèces d'aphoriſmes populaires produiroient un bien mauvais effet, & jetteroient du ridicule tant ſur le ſujet que ſur l'orateur. Les perſonnes bien élevées s'en ſervent rarement dans la converſation, non-ſeulement à cauſe qu'ils annoncent un manque d'éducation, mais encore parce qu'on peut ſoupçonner que celui qui les emploie a naturellement l'imagination ſtérile ; car un homme à proverbes

ne débite que des idées qu'il a empruntées, & celui qui a recours à autrui fait croire qu'il eſt dans la pénurie.

Les formes ordinaires des complimens, quoiqu'indifférentes en elles-mêmes, & agréables dans la ſociété parce qu'elles y ſont reçues, ne doivent pas être employées dans le ſtyle élégant : premièrement, à cauſe qu'elles ſont trop familières à l'oreille, puiſqu'on s'en ſert dans toutes les occaſions ordinaires de la vie ; & ſecondement, parce qu'elles doivent leur ſens aux mœurs locales & aux uſages de certains tems. Combien ne ſeroit pas ridicule le traducteur de Virgile, ſi dans la première entrevue d'Enée & de Didon ce héros ſe préſentoit à la reine de Carthage en lui adreſſant ces mots : « Madame, Votre Majeſté voit en » moi ſon très-humble & très-dévoué » ſerviteur, Enée, prince de Troye ». Un peintre qui repréſenteroit cet entretien pourroit, avec la même convenance, donner au fils d'Anchiſe une grande perruque à la conſeillère, avec un chapeau à plumet deſſous le bras, en lui faiſant incliner profondément le corps comme à la révérence

d'un menuet. Il y a une grande dignité dans tous les termes de compliment dont ſe ſervent les héros d'Homère. Priam, en s'adreſſant au plus terrible de ſes ennemis, lui donne les épithètes de divin Achille, d'égal aux dieux, de fils de Jupiter (1). Achille commence le diſcours qu'il adreſſe à Ulyſſe par ces mots : « O ſage Ulyſſe, » qui deſcendez de Jupiter » ; & il appelle Ajax, qui venoit de lui parler avec aigreur, « Divin Ajax, fils de » Télamon, prince du peuple (2) ». Peut-être que Milton a été plus attentif encore que le poëte grec à obſerver les convenances à cet égard ; auſſi ſes perſonnages ſont d'une nature plus élevée que les héros de l'Iliade. Voici les termes exaltés dans leſquels Adam s'adreſſe à Eve : « Fille de Dieu & de » l'homme ! Eve, que l'innocence & » la pureté rendent immortelle ! — La » plus belle image de moi-même ; ma » plus chère moitié. — Ma belle ! mon » épouſe ! Toi qui mets le comble à » mon bonheur ; le dernier & le meil-

(1) *Iliad., liv. XXIV.*
(2) *Iliade, liv. IX.*

» leur don du ciel, qui me prépare » des délices toujours nouvelles (1) » ! Les expreſſions dont Eve ſe ſert vis-à-vis de ſon époux ne ſont pas moins ſublimes : « Fils du ciel & de la terre ! » maître ſouverain de la terre ! — O » toi ! en qui mon ame trouve un re- » pos parfait ; ſource de ma gloire & » de ma perfection (2) » !

De telles ſalutations ne ſont pas rendues familières par un uſage journalier, & offrent d'ailleurs des images dont la beauté & la grandeur ne peuvent être révoquées en doute par perſonne.

Une troiſième eſpèce d'expreſſions qui dégradent les bons écrits, ce ſont les rebus, les jeux de mots ou alluſions équivoques, que les écrivains & les orateurs ſages & prudens évitent avec ſoin, ſi ce n'eſt dans le ſtyle burleſque, comme étant abſolument

---

(1) *Daughter of God and man, accompliſh'd Eve,*
Beſt image of myſelf, and dearer half —
My faireſt, my eſpouſed, my lateſt found,
Heaven's laſt beſt gift, my ever new delight.
Paradiſe Loſt, paſſime.

(2) *Paradiſe Loſt, paſſime.*

du plus bas & du plus mauvais genre.

Il y a quelques profeſſions qui ont un dialecte particulier, ou du moins quelques phraſes que les perſonnes d'un autre état ne comprennent point. Les marins, par exemple, ont des termes dont eux ſeuls entendent le ſens. Il en eſt de même des architectes, des peintres, des ſculpteurs, des muſiciens & des autres artiſtes qui ont des mots techniques; & ces mots doivent être rejettés du ſtyle ſublime, en partie à cauſe qu'étant didactiques ils offrent une certaine forme baſſe & triviale; mais principalement parce qu'ils ſont inintelligibles pour la plupart des lecteurs. Milton s'eſt quelquefois trompé à cet égard, particulièrement quand il parle de l'architecture & de l'aſtronomie. Il ſe ſert alors avec complaiſance de corniches, de friſes, d'architraves, ainſi que de rayons qui dardent à plomb de l'équateur, d'étoiles qui tombent du zénith, &c., ce qui eſt peu convenable au ſtyle héroïque. Car, ainſi que le remarque Addiſon: « Une des plus grandes beautés de la » poéſie, c'eſt de rendre intelligibles » les choſes difficiles, & d'expoſer ce

» qui eſt abſtrait de ſoi-même en ter-
» mes ſi clairs qu'ils puiſſent être en-
» tendus par les lecteurs ordinaires.
» D'ailleurs », ajoute-t-il, « la ſcience
» d'un poëte doit paroître plutôt na-
» turelle ou inſpirée, que tirée des
» livres ou des écoles ». Dryden, dans ſa traduction de Virgile, s'eſt ſervi de quelques termes qui ne ſont entendus que des gens de mer. Comme la véritable poéſie s'adreſſe à tous les hommes, les idées doivent en être générales, & le langage ſi clair que toute perſonne familiariſée avec le dialecte poétique puiſſe en comprendre le vrai ſens.

Il eſt peu néceſſaire ſans doute que j'ajoute ici, que toutes les phraſes connues ſous le nom de barbariſmes & d'expreſſions provinciales ſont baſſes, à cauſe qu'elles rappellent ou font naître l'idée de choſes communes & de perſonnes qui ont reçu une mauvaiſe éducation. Un ſtyle trivial mêlé d'idées élevées eſt une de ces abſurdités qui excitent à rire. Voilà pourquoi un dialecte de province, quand on le fait ſervir pour un ſujet ſérieux & grave, rend l'ouvrage, ou du moins l'auteur, ridicule. On ne peut pas don-

ner le nom de ſublime aux diſcours d'Ajax & d'Ulyſſe, qui ſe diſputent les armes d'Achille dans Ovide ; mais ils ſont faits avec eſprit, & le ſtyle en eſt fort élégant. Le diſcours d'Ajax a été traduit avec aſſez d'exactitude dans le dialecte vulgaire du Nord de l'Angleterre. On eſt véritablement affecté quand on lit l'original latin ; mais on ne peut s'empêcher de rire en jettant ſeulement les yeux ſur la verſion Ecoſſoiſe. Je fus frappé de cet effet lorſque j'étois encore au collège, ſans pouvoir en définir la cauſe. Les penſées ſont à-peu-près les mêmes dans l'une & dans l'autre langue : qu'eſt-ce donc qui peut donner à l'original ce caractère impoſant, & cette tournure burleſque à la traduction ? C'eſt le mêlange de mots communs & bas avec des idées ſérieuſes & élevées, & des mœurs héroïques avec des expreſſions triviales & groſſières ; ce qui forme un contraſte abſurde & une confuſion d'idées diſcordantes ; mêlange qu'on trouvera dans la plupart des écrits comiques, ſi l'on veut ſe donner la peine de les analyſer (1).

(1) Voyez *Eſſay on Laughter and Ludicrous, compoſition*, *chap.* 2.

Je conclurai mes réflexions ſur ce ſujet, en remarquant que les pointes d'eſprit ſont un mauvais effet dans le ſtyle ſublime ; car on ne ſonge guère à faire de l'eſprit, quand on eſt occupé de quelque grande idée propre à cauſer un agréable étonnement. En effet, les meilleurs poëtes ſont rarement ce qu'on appelle gens d'eſprit : Shakeſpeare ſeule en fait exception ; mais il eſt en cela un exemple bien rare : car l'eſprit conſiſte dans la faculté de diſcerner les fines nuances & les analogies délicates des choſes qui échappent, en général, à l'examen d'une imagination ardente ; talent qui exige l'habitude d'analyſer avec attention les circonſtances & les mots ; tandis qu'un génie ſublime dirige principalement ſes regards vers les plus grands & les plus importans phénomènes de la nature. Ceux qui ont excellé dans l'épigramme ont rarement produit des vers ſublimes ; & Milord Cheſterfield, qui, ſans contredit, étoit un homme d'eſprit & un bon épigrammatiſte, paroît néanmoins, parce qu'il dit dans ſes lettres, n'avoir point eu de goût pour les poëtes ſublimes.

Qu'on ne penſe pas, d'après ce que

je viens de dire, que le ſublime ſoit une des plus grandes qualités de ſtyle, & qu'il n'y ait point de bonne compoſition que celles qui ſont ſublimes. Un livre dans lequel il n'y a rien de ſublime peut plaire par l'élégance avec laquelle il eſt écrit, par l'inſtruction de la doctrine qu'il renferme, ou par l'amuſement que procure l'eſprit & la gaieté qui y règnent, & par conſéquent être eſtimable par l'une ou l'autre de ces qualités. Les ruiſſeaux & les prés ont auſſi-bien leurs charmes que les montagnes & l'océan. Quand même Horace n'auroit écrit que ſes épitres, dans leſquelles il n'a pas cherché à s'élever au ſublime, il n'en ſeroit pas moins digne d'être conſidéré comme un poëte élégant & inſtructif.

Il ne faut pas non plus s'imaginer que le ſublime n'appartient qu'à la poéſie ſeule, parce que les exemples que j'ai cités plus haut ſont tirés des poëtes. On trouve également des modèles du vrai ſublime, tant à l'égard des idées que des deſcriptions, dans les oraiſons de Cicéron & de Démoſthènes; dans les hiſtoires d'Hérodote, de Thucydide & de Tite-Live; dans

les ouvrages de morale d'Addiſon, de Johnſon, de Séneque, de Platon & de Marc-Aurele; mais particulièrement dans la partie morale & hiſtorique de l'Ecriture-Sainte. On peut dire à-peu-près la même choſe de tous les auteurs moraliſtes dont le ſtyle eſt élégant.

La plupart des écrivains qui ont traité cette matière ont conſidéré notre amour pour ce qui eſt grand & élevé comme une preuve de la dignité de notre ame, & de la fin glorieuſe pour laquelle elle eſt deſtinée. Le paſſage de Longin à ce ſujet eſt remarquable (1).
» La nature n'a point formé l'homme
» pour être un animal de baſſe &
» vile condition; mais elle l'a placé dans
» ce vaſte univers, comme au milieu
» d'une grande multitude aſſemblée
» pour quelque fête ſolemnelle, afin
» d'y être ſpectateur de toutes les
» choſes qui s'y paſſent; elle l'a intro-
» duit, dis-je, dans cette lice comme
» un courageux athlète qui ne doit
» reſpirer que la gloire. C'eſt pourquoi
» elle a gravé dans nos ames une paſ-

(1) Longin, *Traité du Sublime*, *chap. XXIX.*
» ſion

» ſion invincible pour tout ce qui pa-
» roît grand & divin au-delà de notre
» compréhenſion. Voilà ce qui fait
» que le monde entier ne ſuffit pas à
» la profondeur & à l'étendue de l'eſ-
» prit humain, qui ſouvent franchit
» les bornes qui nous environnent.
» Que l'homme examine le cercle de
» ſon exiſtence, & conſidère combien
» il renferme de grandes & d'excel-
» lentes choſes, & il diſcernera bien-
» tôt pour quels plaiſirs & pour quels
» objets il eſt deſtiné ».

Ce ſont-là les ſentimens d'un philoſophe payen. Combien ne doit-on pas les trouver ſublimes, (je dirois preſque divins) quand on les compare aux idées matérielles & ſenſuelles des Epicuriens, ou aux vues étroites & à la choquante inſenſibilité des Pyrrhoniens anciens & modernes? Je ne dois pas oublier qu'Addiſon avoit adopté la même manière de voir, & qu'éclairé par ſon ſavoir, & échauffé par ſa piété vraiment chrétienne, il y a ajouté une nouvelle beauté. « L'Être-Suprême, dit-
« il, a formé l'eſprit de l'homme d'une
» telle manière qu'il n'y a que lui
» ſeul, & la contemplation de ſon être,

» qui puiſſe faire ſon véritable bon-
» heur. Afin donc que nos ames euſ-
» ſent du goût pour cette contempla-
» tion, il les a faites en ſorte qu'elles
» ſe plaiſent naturellement à réfléchir
» ſur ce qui eſt grand & ſans bornes.
» Notre admiration, qui eſt une ſe-
» couſſe fort agréable de l'eſprit, ne
» manque jamais d'être excitée lorſqu'il
» vient à conſidérer un objet qui oc-
» cupe beaucoup de place dans l'ima-
» gination, & ne peut ainſi que ſe chan-
» ger en une profonde vénération,
» lorſque nous contemplons la nature
» divine, qui n'eſt bornée ni par le
» tems, ni par l'eſpace, & que la
» plus vaſte capacité de tous les êtres
» créés ne ſauroit bien concevoir (1)».

Il me reſte ſeulement à obſerver que notre goût pour le ſublime, lorſqu'il eſt tourné en habitude, & qu'il ſe trouve dirigé vers les objets convenables, peut, en nous préſervant du vice, dont rien n'égale la laideur, & en nous rendant la vertu agréable, à cauſe de ſa beauté qui ne dépend pas

(1) Voyez *The Spectator*, *Vol. VI*, n°. 413.

des circonſtances, nous être ſalutaire en nous portant à la perfection morale. Ce même goût nous conduira auſſi vers la contemplation de la nature, qui par-tout étale les beautés les plus ſublimes en tout genre; de ſorte qu'il n'y a point d'étude plus propre à former le cœur; puiſqu'elle en éloigne les idées criminelles, en nous procurant une variété infinie d'amuſemens innocens & utiles, & en nous prouvant d'une manière irréſiſtible la bonté & la grandeur ſans bornes de l'excellent Créateur de tout ce qui exiſte. J.

L'APOLOGIE

DE

L'OPÉRA,

PAR M. R. W. RAMLER.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LE ſpectacle lyrique, critiqué par quelques auteurs célébres, eſt devenu l'objet des ſarcaſmes de beaucoup de perſonnes, qui ont prétendu juger de ce qu'elles avoient mal vu, ou dont elles n'avoient aucune connoiſſance. Nous pourrions nous borner à établir cette apologie ſur l'affluence conſtante qu'on remarque par-tout à ce ſpectacle, & qui eſt la plus forte preuve d'une approbation générale; mais nous ne voulons pas nous prévaloir de l'adage : *Vulgus interdum recte vidit.* Nous tâcherons de mettre le ſpectacle lyrique à l'abri du reproche d'invraiſemblance, ſans tirer avantage du ſuccès conſtant des tragédies de Corneille & des Anglois, qui, malgré tous leurs

défauts, plaiſent toujours, lorſque leurs ſujets ſont faits pour plaire. Mais les opéra dont nous parlerons doivent ſe diſtinguer par de grandes paſſions, & par des caractères fortement deſſinés; il faut que l'action, bien déterminée, ſoit bornée à un court eſpace de tems, & renfermée dans des limites étroites; l'intrigue, annoncée de bonne heure, ne doit ſe dénouer que fort tard, & il faut que la marche de l'action rempliſſe & anime la ſcène. Les froides ſentences, & les traits proſaïques doivent en être également bannis. Sans s'occuper plus en détail des airs, des inſtrumens, des décorations, des machines & des danſes, on les voit avec plaiſir, & l'on doit en effet les voir ainſi dans un ſpectacle inventé uniquement pour faire produire à la poéſie le plus grand effet. Une flèche empennée porte plus loin & frappe plus fortement au but, & une belle perſonne parée à ſon avantage eſt plus ſûre de ſa conquête. Les beaux arts ſe tiennent tous par la main; ils imitent tous la nature, & c'eſt ſur la ſcène lyrique qu'ils doivent principalement ſe réunir pour étaler toutes leurs richeſſes.

On eſt choqué d'entendre une tragédie chantée, & cette invraiſemblance, dit-on, doit la rendre plus ridicule que touchante. Mais ſi une imitation heureuſe peut plaire dans une eſtampe; ſi le coloris de la nature peut être oublié à l'aſpect d'une belle ſtatue; on peut auſſi ſe faire illuſion ſur l'invraiſemblance lorſque les actions humaines ſont imitées par un chant renforcé ſeulement par le ſon des inſtrumens. Ne peut-on pas ſe figurer d'être tranſporté dans un autre monde, où les hommes parlent & agiſſent plus lentement? Cependant on pardonne à l'opéra ſes récitatifs, à cauſe qu'ils ſe rapprochent davantage du diſcours ordinaire, & parce que les anciens étoient dans l'uſage de noter leur déclamation, pour la rendre plus ſûre & plus parfaite. Combien d'hommes ne voit-on pas de nos jours qui chantent dans la douleur & dans la colère, lorſqu'ils flattent ou qu'ils liſent une ode. Mais, dira-t-on, comment peut-on ſupporter qu'un récitatif ſe développe enfin dans un air, où les vers & les mots ſont répétés juſqu'à la ſatiété; car jamais on ne s'exprime de cette manière? Oui, affectés d'une

grande paſſion nous parlons toujours ainſi, & nous aimons à répéter toutes les expreſſions qui touchent le plus notre cœur.

« Malheureux que je ſuis ! je t'ai » donné la mort ! Ah ! malheureux » que je ſuis, j'ai donné la mort à ma » Procris ! Ah ! Procris ! vois mon déſ- » eſpoir ! Ah ! où vas-tu ? Ah ! Pro- » cris ! où vas-tu ? Ah ! Procris ! ouvre » ta paupière, & vois ton malheureux » amant en proie au déſeſpoir » !

Dans une grande paſſion l'homme répète plus ſouvent encore le nom de ſon amante, ſon forfait, & les éclats de ſon déſeſpoir. Ainſi les répétitions ne ſont pas toujours un défaut de l'air; ſes différens accens exprimant d'ailleurs les gémiſſemens & les pleurs, le ſpectateur en eſt plus fortement ému. Comment une ſituation intéreſſante pourroit-elle être manquée, lorſqu'un compoſiteur habile, qui a étudié toutes les nuances du langage des paſſions, emploie dans un air les répétitions pour rendre toutes les expreſſions du cœur par des tons qu'il a obſervés dans la nature ? Comment un air conçu d'après ces principes ne feroit-il pas de

l'effet, lorſqu'il eſt exécuté par un chanteur, qui, connoiſſant toutes les reſſources de ſon art, ſait le ſeconder par un jeu convenable à la ſituation ? Il eſt vrai qu'il faut un grand acteur pour répéter ſouvent un air ſans en détruire l'effet ; c'eſt ainſi, par exemple, qu'Iphigénie, après avoir troublé le cœur du ſpectateur par le ſeul charme de ſa voix, fait couler ſes larmes en prononçant davantage ſon jeu, & par une action renforcée, donne enfin tant d'énergie à ſon chant plus fortement accentué, qu'on croit ſuccomber à la douleur. Ceci eſt une preuve ſans réplique, qu'à l'opéra on ne cherche pas la vérité, & qu'on veut bien ſe tromper volontairement, pourvu que le plaiſir y gagne. On pourroit exiger pour la perfection du poëme lyrique de ne placer les airs que dans les endroits où le perſonnage peut chanter ſans choquer la vraiſemblance ; par exemple, à la réception d'un héros victorieux, ou lorſqu'une princeſſe, ſe trouvant ſeule dans un lieu ſolitaire, adreſſe un hymne à Vénus. Cependant l'effet ſera toujours ſûr, pourvu que l'air ſoit placé au moment où le perſonnage

en ſcéne commence à être aſſez fortement affecté. La meilleure muſique exige cette marche. Y mettre plus d'art ce ſeroit vouloir rendre vraiſemblable le langage des animaux dans chaque fable d'Eſope. Les grenouilles croaſſeroient comme les anciennes grenouilles de Latone, & l'âne rappelleroit celui de Balaam. On a déja paſſé par-deſſus cette invraiſemblance ; mais on exige que le lion parle en roi des animaux, le renard avec aſtuce, & le ſinge en grimaçant. Il en eſt de même avec le chant ; tout ce que l'on demande, c'eſt que les règles de la muſique ne ſoient pas bleſſées, que les convenances ſoient ſtrictement obſervées, & que le compoſiteur n'attache pas trop d'importance à chaque comparaiſon & à chaque froide moralité, qui n'intéreſſent pas aſſez le cœur pour qu'on en aime les répétitions.

Quant aux décorations, plus elles imiteront la nature, & plus elles ajouteront à notre plaiſir. Le mêlange de l'imitation de la nature, avec la nature même, eſt ſeul un défaut. Par exemple, lorſqu'on voudroit repréſenter une forêt avec des arbres naturels, ou for-

mer un grand réſervoir d'eau pour y faire voguer de petits vaiſſeaux. Critiquer dans une tragédie la poéſie, le langage héroïque, le jour artificiel produit par des bougies, l'imitation ſouvent manquée du coſtume; en un mot, ne s'attacher qu'aux invraiſemblances, n'annonce certainement pas un grand génie; & l'on en peut dire autant d'un ſpectateur aſſez froid pour s'occuper d'une mer de toile peinte miſe en mouvement par le moucheur de chandelles, des arbres de bois pouſſés des couliſſes, & des ſtatues de carton, dans un moment où l'action de la ſcène & la magie de la muſique méritent toute ſon attention. Eſt-ce un plus grand art de tromper ſon cœur pendant quelques minutes, ou eſt-il plus important de découvrir tout de ſuite la vérité à ce ſpectacle où tout conſiſte dans l'illuſion? Celui qui eſt tout entier à la ſituation & au charme de la muſique ne ſera pas diſtrait par les décorations, & ne regrettera pas le coup-d'œil rapide avec lequel il les parcourt, parce qu'elles offrent dans les forêts, les jardins & les palais l'imitation de la belle nature.

Pour obſerver la reſſemblance dans

les décorations, on fera bien de les changer, non pas au milieu, mais au commencement de chaque acte ; il convient auſſi d'iſoler les objets des premiers plans, & non pas ceux des derniers. Le plus grand défaut eſt de raiſonner ſi peu les décorations, que les objets ſe rapprochent ou s'éloignent du ſpectateur d'un acte à l'autre. En cela il faudroit au moins ſuivre une certaine progreſſion. Supposons, par exemple, que la ſcène repréſente une grande place, & qu'à une certaine diſtance il ſe trouve un temple & vis-à-vis un palais, qu'un parc s'offre ſur un plan plus éloigné, & que l'horiſon ſoit terminé par la mer. Dans la décoration ſuivante, on peut rapprocher le temple, & y placer l'action ; par ce moyen le ſpectateur ſe prêtera plus facilement à l'illuſion. Dans la troiſième, le palais peut être ouvert ; dans la quatrième, on peut préſenter le parc derrière la ville ; & arriver au bord de la mer dans la cinquième. Mais on doit ſe garder de revenir au palais ou ſur la place. Un opéra n'ayant communément que trois actes à cauſe de la lenteur de la dé-

clamation, trois changemens de décorations n'ajouteront pas trop à ſa magnificence : cependant dans un opéra, dont le plan & la marche ſont bien conçus, on ne voit jamais qu'un palais s'élève au-deſſus de la tête d'un héros en action ; & contre les règles de la tragédie, où la ſcène ne doit jamais reſter vuide, les acteurs la quittent ici pour rendre le changement de la décoration plus vraiſemblable.

La magnificence & la pompe de l'opéra exigent auſſi des chars de triomphe, des vaiſſeaux, des dieux portés ſur des nuages, des furies avec tout ce qui caractèriſe les enfers, & d'autres choſes contraires à la règle d'Horace, qui veut qu'on n'offre point aux yeux ce qu'avec plus de vraiſemblance on peut ſuppoſer ſe paſſer derrière les couliſſes ; mais ici le ſpectateur, charmé par de belles voix & par la ſymphonie des inſtrumens, ébloui par le luxe des décorations & des habillemens, & égaré dans le labyrinthe des danſes, n'a pas beſoin de faire un grand effort, pour admettre dans une pareille île enchantée, l'apparition ſubite d'une divinité auſſi facilement

que dans un poëme épique ; & toutes les repréſentations, qui tiennent à la nature humaine, ſe placent ſans difficulté dans un ſpectacle que la poéſie, la peinture & la muſique ſe réuniſſent à embellir.

Il ne faut pas oublier les ballets qui terminent chaque acte. Ils feront toujours de l'effet lorſqu'ils tiendront au ſujet, comme les chœurs des tragédies grecques. Quoiqu'une liaiſon intime ne ſoit pas toujours néceſſaire, parce qu'il ſuffit quelquefois au ſpectateur d'appercevoir que les danſeurs appartiennent plus ou moins au ſujet mis en ſcène, il faut cependant que les ballets aient un but déterminé ; & ils ne plairont jamais lorſque, placés ſans vraiſemblance, ils interromperont ou retarderont la marche de l'action. Les gambades, les cabrioles & les tours de force ne rachetteront pas ce défaut, quels que puiſſent être l'adreſſe, la préciſion & le talent des danſeurs, ſi ceux-ci, en vrais ſaltimbanques, mettent leur gloire dans des ſauts périlleux, plus dignes des tréteaux de la foire que du ſpectacle lyrique. Par ces moyens ils peuvent bien exciter l'admiration

du peuple des ſpectateurs ; mais l'amateur éclairé des arts leur refuſera toujours ſon ſuffrage. Des ballets adaptés au ſujet ou tenant au moins aux ſituations d'une manière éloignée, occupent agréablement le ſpectateur par une nouvelle imitation de la nature, & ils ſervent à remplir le vide des entre-actes, parce que l'opéra n'admet pas les interruptions uſitées dans la tragédie, où une ſymphonie, renouvellée pluſieurs fois, diſſipe l'illuſion du ſpectateur, qui cependant pourroit y être entretenue en quelque ſorte, ſi les morceaux de muſique étoient analogues aux ſituations par le ton & par l'expreſſion (1).

Les Grecs, nos maîtres dans les beaux arts, avoient déja, dans leurs tragédies, des chœurs, des danſes, des machines, & la déclamation notée, accompagnée d'inſtrumens. Le mérite d'avoir fait un bon opéra eſt d'autant plus grand, que le poëme lyrique exige plus de talens. Le poëte eſt forcé d'être très-concis, & il n'a pas, comme

(1) Voyez la note qui ſe trouve à la fin de cette pièce.

dans la tragédie, un champ vaſte pour développer ſes caractères. Réduit, pour ainſi dire, à ne pouvoir tracer que le contour des paſſions, ſon trait doit être pur, & il faut qu'il ſe borne à celles que la muſique peut peindre, en ménageant ſans ceſſe des oppoſitions, pour prévenir la monotonie, ſuite naturelle de l'uniformité des modulations. Il doit choiſir des mots riches en voyelles, & varier celles-ci autant que le mètre de ſes vers, pour ne pas gêner le muſicien dans le choix de ſes motifs & de ſes mouvemens. En écrivant pour un ſpectacle donné, le poëte eſt forcé de meſurer l'étendue & la force de ſes rôles au talent de ſes acteurs, & à la qualité de leurs voix. Les duo, les trio, ainſi que les chœurs doivent être placés avec vraiſemblance ſans nuire à la marche de l'action, ni au caractère individuel des perſonnages en ſcène, ni aux convenances théâtrales : choſe très-difficile ! Les ballets & les décorations demandent également une attention particulière de ſa part, afin de les lier ſans effort à ſon ſujet ; ce qui exige beaucoup d'adreſſe & de jugement. L'art de compoſer un

opéra parfait mériteroit un traité particulier, où le poëte, le muſicien, le décorateur & le maître de ballets pourroient s'inſtruire. La muſique devroit répandre la terreur, faire couler des larmes; en un mot, opérer les miracles qui la rendirent ſi célébre chez les anciens. *Scribe & eris mihi magnus Apollo.* Si l'on avoit un génie créateur dans la muſique avec d'excellens chanteurs & de bons comparſes; ſi un grand artiſte, ſecondé par d'habiles peintres, exécutoit les décorations & deſſinoit le coſtume; ſi des ballets compoſés avec intelligence pouvoient être exécutés par des danſeurs adroits & dociles, avec préciſion & un parfait enſemble dans les mouvemens & dans les groupes; enfin, ſi l'on pouvoit trouver dans la même perſonne un bon poëte lyrique & tragique; de cette réunion de génie & de talens il réſulteroit certainement un ouvrage raviſſant. Il ne faut pas s'étonner de ce que l'opéra ne plaît pas à tout le monde: le peuple & le petit maître n'ont des yeux que pour les décorations & les danſeuſes; le muſiciēn pédant ne s'attache qu'aux inſtrumens; le poëte, froid

froid & difficile, épluche la rime & le dialogue : l'homme de bon goût, dit-on, a le poëme à la main ou dans la mémoire, afin de pouvoir comprendre & sentir la tragédie chantée; il est tout oreille pour le chant & la musique instrumentale ; ses yeux admirent la beauté de l'action, du lieu où elle se passe, & des dessins variés des ballets. Il jouit de tout, & souvent parce qu'il n'est pas au pouvoir de l'esprit humain de choisir & de sentir plusieurs beautés en même tems & dans toute leur force.

K.

Note pour la page 286. Voici ce que Lessing dit, dans sa *Dramaturgie*, *Part. I. page* 44 & *suiv. édit. de Paris*, 1785, au sujet des symphonies destinées à remplir les entr'actes de la tragédie de Sémiramis.

Comme l'orchestre tient, en quelque sorte, dans nos spectacles la place des chœurs des anciens, les amateurs ont desiré, il y a long-tems, que la musique jouée avant, après, & entre les actes, concourût avec le contenu de la pièce. M. Scheyb est le premier, entre les musiciens, qui ait remarqué ce nouveau champ ouvert à son art, & senti que chaque tragédie exige un accompagnement qui lui soit propre ; & qu'autrement l'émotion du spectateur sera interrompue ou affoiblie. Non seulement il a essayé de composer des symphonies adaptées au sujet pour Polyeucte & Mithridate,

lesquelles ont été exécutées sur différens théâtres en 1736 ; mais il a aussi donné des préceptes à l'usage du musicien qui voudra acquérir de la gloire dans ce nouveau genre.

« Toute symphonie, composée pour le théâtre, dit-il, doit se rapporter au sujet & à la nature de la pièce. La tragédie exige par conséquent une autre sorte de musique que la comédie. Autant la tragédie & la comédie sont différentes l'une de l'autre, autant doivent l'être aussi leurs accompagnemens. On doit de même, dans la distribution de la musique théâtrale, particulièrement avoir égard à la nature de l'endroit, auquel est destinée chaque partie de la musique. La symphonie d'entrée doit se rapporter au premier acte ; & celle des entre-actes doit dépendre en partie de la fin de l'acte précédent, & en partie du commencement de celui qui suit. Enfin, la dernière doit convenir au dénouement de la pièce ».

« Toutes les symphonies pour les tragédies doivent être pompeuses, vives & remplies de sentiment : mais, en particulier, on doit aussi dans la composition, faire attention aux caractères des principaux personnages & au sujet principal : cela est fort important. Nous trouvons dans ces héros de tragédie, tantôt une vertu, tantôt l'autre ; qu'on mette Polyeucte vis-à-vis de Brutus, Alzire vis-à-vis de Mithridate ; on verra que la même musique ne leur conviendra point. Une tragédie où la religion, la piété accompagnent toutes les démarches du héros, exige une espèce de musique où le pompeux & le sérieux des compositions d'église se fassent sentir ; mais quand la générosité, la valeur, ou la constance domine, la musique doit être beaucoup plus vive. Caton, Brutus & Mithridate, sont de cette dernière espèce ; Alzire & Zaïre demandent déja une musique un peu différente, parce que les circonstances & les caractères sont différens, & offrent plus de variété de sentiment ».

« De même la symphonie de la comédie doit être libre, coulante & même quelquefois badine, mais toujours dirigée d'après le ton des pièces. Selon

que la comédie eſt ſérieuſe, tendre ou badine, la muſique doit l'être auſſi. Par exemple, les comédies du Faucon & de la Double Inconſtance, demanderoient une muſique toute différente de celle de l'Enfant Prodigue. De même les ſymphonies de l'Avare & du Malade Imaginaire, ne conviendroient pas à l'Irréſolu ou au Diſtrait : les premières doivent être gaies, bouffonnes; les autres ſérieuſes & ſoutenues ».

« L'ouverture doit être l'idée de la pièce entière; mais elle doit précéder le commencement, & par conſéquent s'accorder avec le premier acte ; elle peut auſſi conſiſter en deux ou trois différentes pièces, ſelon que le compoſiteur le trouve à propos ».

« Les ſymphonies des entre-actes, dépendant de la fin du premier acte & du commencement du ſecond, auront naturellement deux pièces ; il faut ſaiſir dans la première, l'idée de l'acte précédent, & dans la ſeconde celle du ſuivant : ce qui n'eſt pourtant néceſſaire que lorſque les ſentimens des deux actes ſont contraires; autrement, on peut ne faire qu'une pièce, qui durera aſſez pour donner aux acteurs le tems de ſe préparer à reparoître. La ſymphonie de la fin doit être exactement d'accord avec le dénouement, pour en augmenter l'impreſſion ſur le ſpectateur. Qu'y a-t-il de plus ridicule, après que le héros a perdu la vie de la manière la plus malheureuſe que de jouer une ſymphonie bouffonne ? Et qu'y a-t-il de plus dégoûtant, quand la comédie ſe termine avec allégreſſe, que d'entendre une ſymphonie tendre & touchante » ?

« Et comme la muſique des entre-actes s'exécute toute aux inſtrumens, leur variation y eſt très-néceſſaire, afin que le ſpectateur conſerve l'attention qu'il perdroit peut-être en entendant toujours les mêmes : mais c'eſt preſqu'une néceſſité que l'ouverture ſoit forte & complette, & par-là plus frappante à l'oreille. Les changemens d'inſtrumens, doivent principalement s'obſerver dans les entre-actes: mais on doit bien ſavoir juger quels ſont ceux qui conviennent le mieux à la choſe, & avec leſquels

on peut exprimer le mieux ce que l'on ſe propoſe. Le choix en doit être raiſonnable pour parvenir à ſon but ; ſur-tout il n'eſt pas trop bien que, dans deux ſymphonies conſécutives, les mêmes changemens d'inſtrumens ſe faſſent entendre ».

Leſſing continue ainſi : Ces règles ſont les plus importantes à obſerver, pour unir encore plus intimement la muſique à la poéſie. J'ai mieux aimé les rapporter avec les propres paroles de l'artiſte, auquel l'honneur de la découverte eſt dû, qu'avec les miennes ; car les muſiciens font ſouvent, aux poëtes & aux critiques, le reproche de deſirer & de prétendre beaucoup plus que l'art n'eſt en état d'exécuter ; & ſi ce n'eſt pas un muſicien, qui leur dit, que telle ou telle choſe eſt poſſible dans l'art, ils n'y donnent pas d'attention.

Il eſt vrai que ces règles étoient bien faciles à donner ; elles apprennent ce qui doit être fait, ſans dire comment exprimer les paſſions, ce qui eſt dans ce cas la choſe principale, & juſqu'ici l'ouvrage du génie ſeul. Quoiqu'il y ait des artiſtes qui ſoient arrivés dans ce point juſqu'à enlever notre admiration, un philoſophe qui ait ſu démêler, dans leurs chefs-d'œuvres, les principes généraux, propres à conduire dans cette nouvelle route, nous manque encore. Mais ces exemples ſe multipliant, ce ſont des matériaux qui ſe raſſemblent pour cet objet ; nous avons donc ſujet d'eſpérer qu'il ſera rempli, & je ſerois bien trompé, ſi le zèle des artiſtes à perfectionner les ſymphonies dramatiques, ne nous faiſoit pas faire un grand pas vers ce but. Dans la muſique vocale, le texte aide trop à l'expreſſion, dont le plus foible & le plus incertain eſt fixé & fortifié par les paroles. Dans la muſique inſtrumentale, au contraire, cela manque tout-à-fait, & elle ne dit rien, ſi elle n'exprime pas avec toute la force & la préciſion poſſible ce qu'elle veut dire. Il faut donc que l'artiſte emploie ici tout ſon génie ; il choiſira toujours dans la ſuite des tons qui peuvent exprimer un ſentiment, ceux qui le rendent plus clairement ; nous les entendrons ſou-

vent ; nous les comparerons les uns aux autres, & en remarquant ce qu'ils auront de commun, nous parviendrons à la connoiſſance des myſtères de l'expreſſion muſicale.

Dès le commencement des nouveaux arrangemens de notre théâtre, on ne s'eſt pas ſeulement appliqué, en général, à mettre l'orcheſtre ſur un bon pied ; mais des maîtres habiles ont mis la main à l'œuvre, pour donner des modèles de ce nouveau genre de compoſition, & ils ont réuſſi au-delà de toute eſpérance. M. Hertel avoit déja fait quelques ſymphonies pour Sophronime & Olinte, & M. Agricola, à Berlin, celles pour Sémiramis : les unes & les autres ont été exécutées avec un ſuccès complet.

Je tâcherai de donner une idée de la muſique de M. Agricola, non à la vérité d'après ſon effet ; car plus le plaiſir eſt vif & fin, & moins il ſe laiſſe décrire ; on ne peut que donner des louanges générales, pouſſer des exclamations, & tomber dans une admiration auſſi peu inſtructive pour l'amateur, qu'ennuyeuſe pour l'artiſte qu'on croit honorer. Je tâcherai donc de donner cette idée, en montrant, en général, le but & les moyens dont ce maître s'eſt ſervi pour nous toucher.

L'ouverture conſiſte en trois pièces. La première eſt un *largo*, exécuté avec des violons, haut-bois & flûtes. La baſſe fondamentale eſt fortifiée par des baſſons. L'expreſſion en étant ſérieuſe, quelquefois rude & tumultueuſe, le ſpectateur doit ſoupçonner que la tragédie ſera à-peu-près de ce caractère : mais outre cela, le tendre, le repentir, les remords, la réſignation, ſe font auſſi entendre. La ſeconde pièce eſt un *andante*, auſſi aux violons avec des ſourdines, & aux baſſons concertans, qui rendent comme des plaintes pitoyables & ſourdes. Dans la troiſième pièce, de tendres modulations ſe mêlent à d'autres, fières & impétueuſes ; car le théâtre s'ouvre avec une pompe extraordinaire ; Sémiramis approche de la fin de ſa grandeur ; comme l'œil apperçoit cette majeſté, l'oreille doit auſſi l'entendre ; le caractère de la muſique eſt donc

allegretto, & les inſtrumens ſont comme dans la première pièce, ſi ce n'eſt que les hautbois, les flûtes, les baſſes ont entr'eux quelque petite gloſe particulière

La muſique du premier entr'acte eſt une ſeule pièce, dont l'expreſſion porte ſur le contenu de ce qui a précédé. Ainſi M. Agricola n'admet pas la ſeconde pièce relative à l'acte ſuivant, & probablement ne l'approuve pas. Je ſerois bien en cela de ſon goût; car le muſicien ne doit pas faire tort au poëte, qui cherche dans la tragédie l'inattendu, le ſurprenant, plus que dans aucun autre genre; il ne ſeroit pas bien aiſe, qu'on trahit d'avance ſa marche : & c'eſt ce que la muſique feroit, ſi elle exprimoit les paſſions ſuivantes. Quant à l'ouverture, c'eſt autre choſe, elle ne ſauroit ſe rapporter à rien d'arrivé auparavant; elle doit ſeulement annoncer le ton général de la pièce; mais non pas plus clairement & plus décidement qu'à-peu-près le titre ne le fait. On peut montrer au ſpectateur le but où l'on veut le conduire, mais les différentes routes par leſquelles il paſſera, doivent lui demeurer cachées. Cette objection contre la ſeconde de deux pièces, dans une muſique d'entre-acte, eſt tirée de l'obligation de ménager au poëte ſes avantages : mais elle ſera encore fortifiée d'une raiſon priſe des limites de la muſique même; car ſuppoſé que les paſſions regnantes dans deux actes conſécutifs ſoient oppoſées, il faudra néceſſairement que les deux pièces rendent les deux effets contraires; or, je comprends bien comment le poëte nous peut conduire d'une paſſion à une autre contraire ſans violence déſagréable; il le fait peu-à-peu; il en parcourt les gradations, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, de degré en degré, & cela ſans le moindre ſaut. Le muſicien en peut-il faire autant? Suppoſons, qu'il le puiſſe dans une ſeule pièce aſſez longue; le pourra-t-il auſſi dans deux morceaux ſéparés? Le reſſaut, par exemple, du tranquille au violent, du tendre au cruel, ſeroit trop ſenſible & auroit tout le choquant qu'à, dans

la nature, le paſſage précipité d'un extrême à l'autre : de l'obſcurité à la lumière, du froid au chaud. Nous ſommes abſorbés de douleur, & tout-à-coup nous devons devenir furieux. Comment ? Pourquoi ? Contre qui ? Contre la même perſonne pour qui notre ame étoit pénétrée de ſenſibilité ? Ou contre une autre ? La muſique ne pouvant fixer cela, elle nous laiſſe dans le trouble & l'incertitude ; nous ſentons ſans comprendre la ſuite de nos ſenſations ; nous ſentons comme en ſonge, & toutes ces ſortes de ſenſations ſont plus fatiguantes que délectables. La poéſie, au contraire, ne nous en laiſſe point perdre le fil ; nous ne ſavons pas ſeulement ce que nous éprouvons, mais auſſi pourquoi nous l'éprouvons : & ce pourquoi rend le paſſage bruſque non ſeulement ſupportable, mais délicieux. Dans le fait, cet applaniſſement des paſſages rapides d'un ſentiment à l'autre, eſt un des plus grands avantages que la muſique puiſſe tirer de ſon union avec la poéſie & peut-être le plus grand ; car il n'eſt pas à beaucoup près ſi néceſſaire de fixer par des paroles les ſenſations générales & indéterminées de la muſique ; par exemple, celle de la joie, en fixant l'idée de cette joie ſur un ſeul objet, (puiſque ces ſenſations obſcures & indéterminées ne laiſſent pas d'être agréables) qu'il eſt néceſſaire de lier des ſenſations oppoſées par des idées claires, que les paroles ſeules peuvent donner. Or, nous n'apprendrions cette liaiſon des deux pièces de l'entre-acte, que dans l'acte ſuivant ; nous ne ſentirions qu'après coup la raiſon pourquoi nous avons été tranſportés d'une paſſion à une autre contraire, & c'eſt, à l'égard de la muſique, tout autant que de ne l'apprendre pas du tout. Le reſſaut a déja produit ſon mauvais effet, & il ne nous aura pas moins choqué, quoique nous nous appercevions maintenant qu'il ne devoit pas le faire. Qu'on ne croie pas pour cela devoir rejetter toutes les ſymphonies, pour contenir des pièces différentes l'une de l'autre. Elles peuvent exprimer autre choſe, mais non des choſes contradictoires ; ou plutôt elles exprimeront les mêmes choſes d'une

manière différente. Par exemple, une ſymphonie contenant différentes pièces, qui exprimaſſent des paſſions contraires, ſeroit un monſtre en muſique. Une ſeule paſſion doit dominer dans une ſymphonie. Il faut que chaque pièce rende la même paſſion; mais elle peut les rendre avec des modifications, ſoit ſelon le degré de leur force & de leur vivacité, ſoit ſelon le degré de leur mêlange avec celles qui s'en rapprochent. L'ouverture étoit entièrement de cette eſpèce. Le tumultueux de la première pièce ſe fond dans le plaintif de la ſeconde lequel s'élève vers la fin à une ſorte de dignité impoſante. Un muſicien qui dans une ſymphonie ſe permet plus que cela, & qui rompt le ſentiment à chaque pièce, pour donner dans la nouvelle un ſentiment tout différent, & qui quitte celui-ci, pour ſe jetter dans un autre également étranger; ce muſicien, dis-je, peut déployer beaucoup d'art ſans ſe faire honneur; il parviendra à ſurprendre, à étourdir, à chatouiller l'oreille; mais non à émouvoir. Qui veut parler au cœur, y éveiller des agitations ſympathiques, doit auſſi bien obſerver de la connexion, que celui qui veut parler à notre raiſon & l'éclairer. Sans enſemble, ſans union, la plus intime de toutes les parties, la meilleure muſique n'eſt qu'un tas de ſable incapable d'une forme durable: l'enſemble ſeul la rend un marbre ſur lequel la main de l'artiſte ſe peut immortaliſer.

Le premier entre-acte n'a donc pour but, que d'entretenir l'idée des inquiétudes de Sémiramis, qui ſont la matière du premier acte. Ces inquiétudes, mêlées encore d'un peu de crainte & d'eſpérance, ſont rendues par un *andante meſto*, qui n'eſt exécuté que par des violons avec ſourdine.

Aſſur joue dans le ſecond acte un rôle trop important, pour qu'il ne doive pas déterminer la muſique ſuivante; un *allegro aſſai* en *ſol* majeur avec des cors augmentés par des flûtes, hautbois & baſſons, renforçant la baſſe fondamentale, expriment le doute & la crainte interrompue, ainſi que l'orgueil toujours renaiſſant de ce miniſtre ambitieux & traître v.

L'ombre paroît dans le troiſième acte. J'ai déja remarqué, combien cette apparition fait peu d'effet : mais le muſicien, comme de raiſon, ne s'eſt pas arrêté à cela. Il vient au ſecours du poëte, & un *allegro* en *mi* mineur, rendu par les inſtrumens précédens, ne peint pas un foible effroi, mais la terreur véritable qu'une telle apparition doit cauſer.

C'eſt dans le quatrième acte, que la douleur de Sémiramis excite notre pitié, que nous prenons part à ſes remords, quelque grands que ſoient ſes crimes ; que la muſique fait entendre dans un *larghetto* en *la* mineur, exécuté aux mêmes inſtrumens, ſi ce n'eſt que des cors en *mi*, remplacent quelquefois ceux en *ſol*, des ſentimens de compaſſion & de pitié.

Enfin, après le cinquième acte ſuit une ſeule pièce, un *adagio* en *mi* majeur, exécuté par des violons, cors, haut-bois, flûtes & baſſons, joués dans la baſſe fondamentale. L'expreſſion y eſt convenable au rôle des perſonnages de la pièce ; elle rend une douleur qui approche du ſublime, & qui ſe rapporte, ce me ſemble, en quelque façon, aux derniers vers, dans leſquels la vérité élève la voix contre les grands de la terre, d'une manière auſſi digne que forte. *Note du Traducteur.*

NOTES HISTORIQUES

Sur la famille & la vie de Martin Behaim, d'après des pièces juſtificatives ; avec quelques remarques critiques.

MARTIN II Behaim reçut le jour à Nurenberg, probablement peu de tems après l'année 1430. Son père, qui s'appelloit auſſi Martin I, étoit conſeiller de cette ville, où il mourut en 1474, & a été enterré dans l'égliſe des Dominicains (1). Sa mère s'appelloit Agnès Shopper de Schopperhof. Martin Behaim eut une ſœur & quatre frères, dont le plus jeune, appellé Wolf ou Wolfrath Behaim, remporta le prix à un tournois qui ſe

(1) Biedermann dans ſes *Tables Généalogiques des Patrices de Nurenberg*, *Tab. V*, (imprimées en Allemand à Bareuth, en 1748, *in-folio*), ſe trompe en diſant qu'il étoit né en 1437; puiſqu'en 1455, ſon fils écrivoit déja des lettres, ainſi que nous le verrons bientôt. Martin I, Behaim mourut en 1474, le jour de Saint Laurent. Biedermann a été également dans l'erreur ſur la naiſſance de Léonard Behaim, qu'il place en 1433. Il faut qu'il ait reçu le jour, ainſi que ſon frère Martin I, au moins avant l'an 1417.

tint à Nurenberg en 1503; & qui enſuite alla joindre ſon frère à Lisbonne, où il mourut en 1507, & a été enterré au milieu de l'égliſe de Notre-Dame de la Conception, comme il eſt prouvé par une lettre du mois de Mars 1519. Le frère de ſon père, nommé Léonard Behaim, conſeiller de la ville de Nurenberg, y mourut en 1486. C'eſt avec cet oncle que notre Martin Behaim a tenu pendant vingt-quatre ans une correſpondance de lettres. Le fils de Léonard Behaim, appellé Michel Behaim, né en 1459, mourut ſénateur de la ville de Nurenberg en 1511. C'eſt chez lui que demeura Martin Behaim lorſqu'il ſe trouva à Nurenberg en 1491 & 1492.

Si quelques écrivains prétendent que la famille de Martin Behaim étoit de Krumlau en Bohême (1), il faut l'attribuer à ce que ſes arrières aïeux étoient véritablement de Bohême, ſavoir, du cercle de Pilſner; ou peut-être parce que dans ſa jeuneſſe il s'é-

(1) Chriſtoph. Cellarius, *Hiſt Medii ævi*, *p.* 213, *Geogr. novæ*, *p.* 460, *édit.* 1698.

toit arrêté quelque tems dans ce pays pour des affaires de commerce.

On prétend que Philippe Beroalde l'ancien & Regiomontanus ont été les maîtres de Martin Behaim (1) ; mais il ſeroit difficile de prouver que notre Martin Behaim ait été le diſciple de Regiomontanus, (dont le vrai nom étoit Jean Muller) qui ne ſe rendit à Nurenberg qu'après l'année 1471, & qui, en 1475, alla à Rome, où il mourut l'année ſuivante.

Cela peut encore moins être vrai relativement à Beroalde, né en 1453, & mort en 1505, qui ne quitta jamais l'Italie, ſi ce n'eſt pendant un court voyage qu'il fit à Paris (2). Et il ſeroit toujours invraiſemblable, & ſimplement fondé ſur des conjectures haſardées, que Beroalde ait été le maître de notre Behaim, quand même on pourroit prouver que celui-ci ait paſſé à Véniſe en 1457, & qu'il ſoit reſté en

(1) Voyez Olfert Dapper, *Beſchryving van Amerika*, *Amſterdam* 1673, *folio*, où Martin Behaim eſt dit diſciple de *Monteregius* ou *Konigsberger*.

(2) *Gli Scrittori d'Italia*, *del conte Giammaria Mazzuchelli*, *vol. II*, Part. II. *Breſcia* 1760, *folio*, *p.* 1005.

Italie juſqu'en 1476, ainſi qu'il en avoit formé le projet. J'ai découvert par ſa correſpondance avec ſon oncle Léonard Behaim, depuis 1455 juſqu'en 1479, ce qu'on avoit ignoré juſqu'ici; ſavoir, qu'il s'étoit adonné au commerce, ainſi que cela étoit aſſez commun parmi la nobleſſe de ce tems-là. Depuis la dernière de ſes lettres, datée d'Antorf (Anvers), dans les Pays-Bas, le 8 Juin 1479, on ne trouve plus rien de lui. Il faut qu'il ſe ſoit déja rendu, en 1481, en Portugal, où régnoit alors Alphonſe V.

Avant d'aller plus loin, je dois détruire le conte qu'on a voulu accréditer dans un dictionnaire allemand (1), que c'eſt Martin Behaim qui, en 1460, a découvert ſous Iſabelle, veuve du duc Philippe III de Bourgogne (2), l'île de Fayal, & qu'il l'a peuplée d'une colonie en 1466. Ces faits doivent plu-

---

(1) *Nurnbergiſchen Gelehrte Lexicon und Mumbelustigungen.*

(2) C'eſt à tort que, dans un récit de Wuelfer, (*De majoribus Oceani Inſulis*, *p.* 101), elle eſt appellée ſœur de Jean II; puiſqu'elle étoit ſœur du roi Edouard, ſon grand père.

tôt être attribués au chevalier Job de Huerter, seigneur de Moerkirchen, & beau-père de notre Behaim, ainsi qu'il le dit lui-même clairement sur son globe terrestre (1). Ce ne fut qu'en 1467 qu'Isabelle se trouva veuve ; & son fils, Charles le Hardi, âgé alors de trente-quatre ans, prit les rènes du gouvernement immédiatement après la mort de son père (2). Comment se pourroit-il donc qu'Isabelle eût fait, comme reine régente, équiper un vaisseau par Martin Behaim, qui, en 1479, faisoit encore le commerce de toile, comme il paroît par sa lettre du 8 Juin, citée plus haut ?

Ce sont sans contredit les Normands qui les premiers passèrent aux Açores, dans le neuvième siècle ; & suivant le président de Thou, ce fut Jean de Betancourt qui le premier découvrit ces îles, auxquelles on donna les noms d'îles Tercères, d'îles Flamandes, & d'îles aux Autours. (*Ilhas dos Açores*). Mais il fut plutôt le premier feu-

(1) Voyez pages 332, 339, du tome I, de ce *Recueil.*
(2) Voyez *Allgemeine Geschichte der Vereingten Niederlande, II, Theil, 13, B. pag. 177.*

dataire de Henri III, roi de Caſtille, pour les îles de Canarie (1).

Les Portugais découvrirent en 1418 Porto Santo, & en 1420 Madère (2), les deux îles appellées Fortunées.

En 1433 ils doublèrent le Cap de Boſſador ou Bojador, en Afrique, qu'on avoit regardé juſqu'alors comme le *non plus ultra* de la navigation. Les îles Açores furent découvertes dans l'ordre ſuivant :

Sainte-Marie, le 15 Août 1432, par Gonſale Vellio Cabral. Ce fut le premier port dans lequel entra Colomb, le 18 Février 1493, lorſqu'il

---

(1) Barros, *Decadas III, primeiras de Aſia; L. I, cap. XII.* Juan Nunnez de la Penna, *conquiſta y Antiguedades de las Iſlas de Gran Canaria, Madrid* 1676. 4°. Glas's, *Hiſtory of the Canarian Iſlands, chap. I.* D. Joſef Viera y Clavijo, *Noticias de la Hiſtoria General de las Iſlas de Canaria, Madrid* 1762; 4°. *vol I, pag.* 268.

(2 Eman. Conſtantini, *ex urbe Funchal, Hiſtoria Inſulæ Materiæ, ſeu Madera, Romæ* 1599, 4°. *Hiſtorical Relation, of the firſt Diſcovery, of the Iſle of Madera, tranſlated from the Portugueſe, of* Franciſco Alcafarano, *London* 1675; 4°. *page* 15. Dans le ſecond volume de *l'Hiſtoire & Mémoires de l'Académie Royale des Sciences, pour l'année* 1772, (*Paris* 1776, 4); on trouve le voyage de M. Bory à Madère, où l'on ne compte aujourd'hui en tout que ſept mille habitans.

fut assailli par une tempête à son retour d'Amérique.

Saint-Michel, que Cabral découvrit aussi, le 8 Mai 1444.

Tercère entre les années 1444 & 1450.

Saint-George & la Gracieuse en 1450 & 1451.

On ne peut pas fixer avec certitude la découverte des îles de Flores & Corvo; mais on sait cependant qu'elles étoient déja connues en 1449.

Pico & Fayal furent découvertes par des marins de Saint-George & de la Gracieuse (1). La première colonie qui peupla ces deux îles étoit composée de Flamands, qui furent conduits en 1466 dans l'île de Pico, par Job

---

(3) M. de Murr semble contredire ici ce qu'il a avancé aux pages 332 & 339 du Tome I de ce *Recueil*, où il assure positivement, d'après ce qui est marqué sur le globe terrestre de Behaim, que ce fut le chevalier Job de Heurter qui découvrit & peupla d'une colonie de Flamands les îles de Pico & de Fayal. Cela ne s'accorde de même pas avec ce que dit *Barros*, que M. de Murr va citer dans le moment, qui assure que le roi Alphonse V accorda, en 1449, à l'infant don Henri, la permission de faire passer des colonies dans les sept îles des Autours (les Açores), qui étoient déja découvertes alors. *Note du Traducteur.*

de

de Huerter, dont la fille, Jeanne de Macedo, épouſa Martin Behaim. Voyez les pages 332 & 339 du premier volume de ce *Recueil.*

Barros (1), le principal hiſtorien de la navigation portugaiſe, qui n'a connu ni Stuvenius (2), ni Tozen (3), ſon critique, dit, en parlant du propriétaire des îles Açores : « On trouve » dans les archives diplomatiques, » qu'en 1449 le roi Alphonſe V, » accorda à l'infant Don Henri la » permiſſion d'envoyer des colonies » dans les ſept îles des Autours, » qu'on avoit déja découvertes alors. » On y avoit auſſi déja tranſporté, » ſur l'ordre qu'en avoit donné le » même infant, quelque gros & menu » bétail ſur la flotte de l'amiral Gonl» zale Velho. En 1457, le roi con-

(1) *Decada, I, Lib. II, cap.* 1.

(2) Joh. Frid. *Stuvenius, de vero novi orbis inventore, diſſertatio hiſtorico-critica. Francof. ad Manum* 1714, 8°.

(3) Chriſtophe Colomb, *le premier qui ait véritablement découvert le Nouveau Monde, défendu contre les prétentions non-fondées de ceux qui veulent attribuer cet honneur à Améric Veſpuce & à Martin Behaim, par* L. Tozen, (*en allemand*), *à Gottingen* 1761, 8°.

» céda à ſon frère Ferdinand toutes » les îles qu'on avoit découvertes juſ- » qu'alors, avec leur haute & baſſe » juſtice; mais avec quelques reſtric- » tions cependant. En 1460, l'infant » Don Henri céda à ſon neveu Don » Ferdinand, qu'il avoit adopté pour » ſon fils, les îles de Jeſus & de la » Gracieuſe, & ne retint pour lui que » ce qui appartenoit à l'ordre du » Chriſt, dont il étoit le protecteur. » Le roi rátifia cette ceſſion à Liſ- » bonne le deux Septembre de la même » année ».

Antoine Herrera donne, dans ſa deſcription des îles Açores, publiée en 1582 & 1583, page 161, un récit de leur découverte; mais il n'y fait aucune mention de Martin Behaim.

Dans une ancienne carte hollandoiſe de Juſte Dankerts, cette île de Fayal eſt placée exactement au-deſſous de l'île de Flores. Elle doit ſon nom de Fayal au grand nombre de hêtres qu'on y a trouvés.

On préfère, en général, les étrangers pour faire de pareilles découvertes. » C'eſt ainſi, dit Barros (1), qu'An-

(1) *As Decadas III, primeiras de Aſia, de Joano*

» toine de Nolle, un compatriote de » Chriſtophe Colombe, découvrit l'île » de Saint-Jacques, près le Cap Verd, » au gouvernement de laquelle ſes » ſucceſſeurs ont eu part ; & un cer- » tain Jean-Baptiſte, François de na- » tion, poſſéda l'île de Mayo, & Job » Dutra, (c'eſt ainſi que les Portu- » gais écrivent le nom de Huerter), » le beau-père de Martin Behaim, » eut en poſſeſſion une autre île, » appellée Fayal ». Voilà pourquoi on a peint ſur le globe de Behaim, près de cette île, des pavillons avec les armes de la ville de Nurenberg & celles de la famille de Behaim.

Dans la vie de l'infant Don Henri (1), on trouve, depuis la page 318 juſqu'à la page 338, une deſcription fort détaillée de la découverte & de

---

de Barros. *Em Liſboa*, 1628, *folio. Aſſi como Antonio de Nolle ſeu Natural tinha deſcuberta a Ilha de Santiago, de que ſeus ſucceſſores tinhano parte da capitania ; & hum Joano Baptiſta, Frances de Naçaon, tinha a Ilha de Mayo, &* JOS DUTRA FLAMENGO OUTRA DO FAYAL. *Decada primeira, L. III, cap. XI. fol.* 56, 6. *Em Liſboa* 1628, *fol.*

(1) *Vida do Infante D. Henrique, per* Candido Luſitano ; (le père Joſephe Freire, de la congregation des Oratoriens). *Em Liſboa* 1758, 4°.

la population des îles Açores, dans laquelle il n'eſt cependant fait aucune mention que Martin Behaim y ait eu la moindre part. A la page 335, le donataire actuel d'alors de l'île de Fayal, eſt appellé *Jorge de Utra Flamengo, e de illuſtre aſcendencia ;* & l'on y ajoute que ce fut lui qui le premier forma cette colonie, dont l'infant lui céda la propriété (1).

Suivant les plus nouvelles deſcriptions (2) que nous ayons de l'île de Fayal, ſa population actuelle ſe monte à quinze mille ames, en douze paroiſſes, dont le tiers appartiennent à la ville de Horta, ſituée ſur la côte occidentale, avec un bon port. Les habitans paſſent pour des gens honnêtes, ſages, laborieux, & ſont mieux vêtus que ceux de l'île de Madère. On y cultive du froment, du maïs & du bon lin, qui eſt fort long.

Il ſe pourroit que le nom de *Horta*

---

(1) — *o qual lançava entano as primeiras linhas à provaçano, que lhe coutem por mercé do Infante.*

(2) Dans le ſecond volume du *Voyage du capitaine Cook autour du monde, en 1772, juſqu'en 1775*, par Foreſt.

que porte cette ville de l'île de Fayal, vienne originairement de Huerter, qui y conduiſit la première colonie, ſans que cela détruiſe néanmoins l'idée de la *ville aux jardins*. Linſchoten (1) dit que, de ſon tems, la langue flamande étoit abſolument ignorée des inſulaires de cette île, & qu'ils ne parloient que le portugais; mais que cependant ils aimoient à voir les habitans des Pays-Bas, qu'ils regardoient comme les compatriotes de leurs ancêtres.

Comme Chriſtophe Colomb demeura en Portugal depuis 1471 juſqu'en 1484, & qu'il paroît fort probable qu'il a connu notre Martin Behaim (2), je crois devoir indiquer exactement les ſources où l'on a puiſé l'idée que ce dernier a eu part à la découverte de l'Amérique, & même à celle du Détroit de Magellan.

Chriſtophe Colomb, de Terra Roſſa,

---

(1) Linſchoten, *Navigat. cap.* 97, *page* 118.

(2) C'eſt peut-être de Martin Behaim, que Colomb apprit, que la mer jetta un jour ſur la côte d'une des îles Açores, deux corps morts avec de fort larges faces.

avoit épouſé, en 1471, à Lisbonne, la fille d'un capitaine de vaiſſeau portugais, appellé Barthelemi Pereſtrello, que le prince Henri de Portugal avoit employé pour ſa première expédition aux Indes (1). Cette demoiſelle ſe nommoit Philippine Moniz Pereſtrella. Colomb, qui, par ce moyen, eut en poſſeſſion les cartes nautiques & les journaux de ſon beau-père (2), partit pour l'Afrique, & conclut, de pluſieurs cauſes, qu'en tirant

---

(1) Barros, (*Decad. I, L. I, cap.* 2), dit : « que ce Pereſtrello fut d'abord gentil-homme à la cour de ſon frère, l'infant don Juan, & que peu de tems avant l'an de 1430, Don Henri lui confia un vaiſſeau, avec du monde, pour former une colonie dans l'île de Porto-Santo.

(2) C'eſt de-là, qu'eſt venu le conte qu'un certain capitaine de vaiſſeau, que le vent d'Eſt avoit chaſſé vers un pays totalement inconnu, étoit mort chez Chriſtophe Colomb, & lui avoit laiſſé le journal & les cartes nautiques de ſon voyage. Gomera eſt le premier qui cite cela comme un fait, (*Hiſtoria de las Indias, Part. I, fol.* 10, *a*), Oviedo, (*Hiſt. General de las Indias. Salamanca*, 1545, *fol. L. II, cap. II, fol.* 3, *a*), aſſure que ce n'eſt qu'un conte fait à plaiſir, que Benzon a copié; tandis que Stuvenius, (*De vero novi orbis inventore, cap. VI, §.* 5, 6, *page* 46), a pouſſé la choſe juſqu'à vouloir que ce navigateur étoit notre Martin Behaim; qui cependant a vécu encore deux mois après Colombe.

toujours directement vers l'oueſt à travers l'océan Atlantique, on parviendroit à découvrir de nouvelles terres. Il expoſa, en 1482, ſon projet au ſénat de Gênes, ſa patrie (1), qui ne l'écouta point. Il s'adreſſa enſuite, en 1483, à Juan ſecond, roi de Portugal, qui, à ce qu'il crut, devoit mieux le connoître; mais cette démarche fut de même infructueuſe, à cauſe que le projet de Colomb étoit uniquement fondé, à ce qu'on prétendoit, ſur les rêveries de Marc-Paul, touchant l'île de Cipango, c'eſt-à-dire, le Japon (2).

On trouve dans Vaſconcellos (3) les raiſons qui détournèrent Diego Ortiz, évêque de Ceuta, ainſi que les Coſmographes Roderigue & Joſephe de prêter l'oreille aux propoſitions de Colomb, dont le refus étoit principale-

(1) Herrera, *Hiſt. de las Indias Occidentales Decad. I, L. I, cap. 7*; & M. Robertſon, *Hiſtoire de l'Amérique.*

(2) *As Decadas III, primeiras de Aſia, &c. Dec. I, L. III. cap. XI.* Stuvenius ſe trompe, en diſant, *cap. VI, Q. 2, pag.* 46, qu'il avoit offert ſes ſervices pour la découverte de l'Amérique à Alphonſe V.

(3) Vaſconcellos, *Vida del Re don Juan el ſegundo de Portugal. En Madrid* 1639, 4, *lib. IV.*

ment fondé ſur l'ignorance abſolue où l'on étoit en Portugal ſur les terres inconnues alors de la partie occidentale du globe (1).

Cette circonſtance ſemble prouver que Martin Behaim, qui, dans ce tems-là, ſe trouvoit à Lisbonne, & qui étoit particulièrement connu de Roderigue & de Joſephe, ainſi que de Colomb même, n'avoit alors aucune idée de la découverte d'un nouveau monde; car ſans cela il auroit ſans doute appuyé le projet de ce dernier.

Ce grand homme quitta avec indignation les Portugais, & débarqua, en 1484, en Eſpagne. Il fit partir dans le même tems ſon frère Barthelemi pour l'Angleterre, vers le roi Henri VII.

---

(1) Colomb étoit déja en correſpondance épiſtolaire avec Marc Paul, ſur la découverte des pays inconnues de la partie Occidentale, du globe, en 1474. Marc Paul penſoit que les premières terres qu'on devoit découvrir, ſeroient la Cathai ou la Chine, & l'empire du grand Cham. Voyez Herrera, *Decad. I, L. I, cap. II, pag.* 3, 4; & c'eſt auſſi exactement de cette manière que cela eſt marqué ſur le globe terreſtre de Behaim, où le Cathai ſe trouve ſitué vis-à-vis des îles Açores. Voyez le planiſphère qui eſt à la fin du premier volume de notre *Recueil.*

Au bout de ſept ans, Colomb voulut auſſi quitter l'Eſpagne, où il éprouvoit ſans ceſſe de nouvelles difficultés, pour aller en Angleterre joindre ſon frère, dont il n'avoit pas entendu parler depuis tout ce tems. Celui-ci avoit été pillé par des corſaires, & tenu, pendant quelques années, en priſon avant que d'arriver à Londres.

L'éditeur anglois des voyages de Hakluyt cite les vers ſuivans qui étoient écrits ſur la carte du globe terreſtre dont Barthélemi Colomb fit préſent au roi d'Angleterre, Henri VII, le 13 Février 1488.

Janua cui Patria eſt, nomen cui Bartholomæus(1)
Columbus de Terrâ rubrâ, opus edidit illud
Londoniis, anno domini 1480 atque inſuper anno
Octavo, decimâque die cum tertiâ menſis
Februarii. Laudes Chriſto cantentur abunde.

Cependant le ciel avoit arrêté que ce

(1) Barthelemi Colomb, qui étoit bon géographe & qui connoiſſoit parfaitement la navigation, ſe trouvoit encore abſent lorſque ſon frère revint d'Amérique. Colomb ne le revit qu'au bout de treize ans.

ſeroit l'Eſpagne qui retireroit le fruit de la patience & des études de Colomb. Don Juan Perez de Marchena, prieur du couvent des Franciſcains de Rabida, près de Palos, où Colomb avoit fait élèver ſes enfans, le ſollicita de différer de quelques jours ſon voyage. Il eut même la hardieſſe d'écrire à la reine qui, dans ce tems-là, ſe trouvoit à Santa-Fé. Donna Iſabelle fit dire à Perez de parler à Colomb. Après pluſieurs longs délais, on fit enfin la conquête de la ville de Grenade. Alonzo de Quintanilla, contrôleur des finances de la Caſtille, & Louis de Santangel, receveur des revenus eccléſiaſtiques, en Arragon, firent de ſi vives ſollicitations que l'infante Iſabelle ſe laiſſa perſuader de rappeller Colomb qui ſe trouvoit déja à quelques lieues en mer. Il arriva le

---

D'Angleterre il s'étoit rendu à Paris, où ce fut de la bouche de Charles VIII, qu'il apprit la première nouvelle de la découverte du Nouveau Monde par ſon frère, qui, avant d'entreprendre ſon ſecond voyage, avoit laiſſé une lettre cachetée pour lui. Ferdinand lui donna trois vaiſſeaux. Les deux frères ſe retrouvèrent dans le port d'Iſabelle, en 1494. Colomb nomma ſon frère Adelantade, c'eſt-à-dire, lieutenant-général de toute l'Inde. Barthelemi mourut à Hiſpaniola, en 1514.

17 Avril 1492, & l'on ſigna un traité. Les frais de l'expédition montèrent ſeulement à environ quatre-vingt-dix milles livres de France; & l'on donna trois mauvais vaiſſeaux à Colomb, avec leſquels il mit à la voile de Palos le 3 Août 1492, & qu'il ramena heureuſement en Eſpagne, après avoir fait la découverte du nouveau monde.

Les journaux originaux de Colomb, de Pinzon, d'Ojeda, d'Ovando, de Balboa de Ponce de Léon, d'Hernandez de Cordoue, de Cortez, &c., ſe trouvent tous dans le cabinet des archives de la couronne, à Simancas, à deux lieues de Valladolid. Les chartres & les diplomes des affaires de l'Amérique qui, ſur l'ordre de Philipe II, y furent dépoſés, occupent la plus grande chambre, & forment huit cens ſoixante-treize gros paquets, que M. Robertſon a vainement cherché à conſulter. Il eſt néanmoins à préſumer que Herrera & Solis en auront fait, dans le tems, le dépouillement convenable. Mais il ſeroit à ſouhaiter qu'on pût parvenir à faire des recherches dans les archives de la couronne de Portugal, à Torre do Tombo. On y trouveroit

certainement des renſeignemens manuſcrits ſur Huerter de Murkirchen, ou Moerkirchen, ſur Martin Behaim, & ſur ſes fils.

Notre navigateur doit déjà avoir poſſédé des connoiſſances mathématiques & nautiques, avant de paſſer en Portugal, en 1480 ; mais il n'eſt pas néceſſaire pour cela de prétendre qu'il fût le diſciple de Regiomontanus ou de Beroalde.

Cependant il eſt certain que, comme bon coſmographe, il a eu quelque part à la découverte de l'uſage de l'aſtrolabe pour la navigation.

Ut minore cum errandi periculo ignotum mare navigari poſſet, Roderico & Joſepho, *Medicis ſuis*, *nec non* Martino Bohemo, *ea ætate peritiſſimis mathematicis injunxit*, Joannes II, *ut adhibito inter ſe conſilio, excogitarent aliquid, quo nautæ curſum navium, licet in noſtro novoque pelago, tutius dirigerent, ut vel abſtracti à notis ſideribus, cognitiſque litoribus, quam cæli ac pelagi partem tenerent, aliquo modo cognoſcerent: ii poſt indefeſſum ſtudium, longamque meditationem aſtrolabium, inſtrumentum, quod ante aſtronomiæ tan-*

tum inſerviebat, utiliori invento ad navigandi artem, maximo navigantium commodo, tranſtulere; quod beneficium tota Europa Joanni *debere, inficiari non poteſt.* Emman. Telleſius Sylvius (1) Marchio Alegretenſis, *de rebus geſtis* Joannis II. *Luſitanorum Regis* (*Hagæ Com. 1712. 4.*) *p. 99.* Gebauer, *Hiſtoire de Portugal, page 123* (*c*).

Cela eſt confirmé par Pierre Matthieu (2), & par le ſavant Jéſuite Maffei, dans ſon hiſtoire des Indes (3).

S'il étoit démontré que notre Behaim eût eu pour maître le célébre Regiomontanus, qui demeura à Nurenberg depuis l'année 1471 juſqu'en 1475, on pourroit alors ſoupçonner que c'eſt de lui qu'il avoit appris l'uſage de ſon météoroſcope, ou de l'inſtrument propre à meſurer les lon-

---

(1) C'eſt le ſeul écrivain Portugais qui faſſe mention de Martin Behaim.

(2) Petrus Matthei, *in Notis ad Jus Canonicum, ad VII, Decretal. L. Tit. IX, de Inſulis novi orbis, pag.* 80, *édit. Francof.* 1590, *fol.*

(3) Joh. Petri Maffei, *S. J.* (*Mort en* 1603), *Hiſtoriarum Indicarum, Lib. I, pag.* 51, *édit. Venetæ, in-4°.*

gitudes & les latitudes, par le moyen des étoiles (1), qu'il crut avoir inventé, d'après l'idée d'un paſſage de Ptolemée (*Geograp. Lib. I. Cap. 3*), ainſi qu'il le dit dans une lettre au cardinal Baſſarion. Regiomontanus a auſſi écrit un traité ſur l'aſtrolabe armillaire, qui ſe trouve dans l'édition de ſes œuvres faite à Nurenberg, en 1554 (2). Quoiqu'il en ſoit, il eſt à croire que Behaim étoit parvenu à perfectionner l'uſage de l'aſtrolabe marin, ainſi que l'a obſervé depuis peu M. Wales (3),

---

(1) Joannis de Regimonte, *Epiſtola ad reverendiſſ. patrem & dom. Beſſarionem, cardinalem Niceenum ac Conſtantinopolitanum, de compoſitione & uſu cujusdam Meteoroſcopii.* Cette lettre ſe trouve à la ſuite des Œuvres de Werner, imprimés *in-folio* à Nurenberg, en 1514. Ces œuvres furent réimprimées *in-4°.* en 1537. Werner a écrit lui-même, cinq livres ſur différens météoroſcopes qu'il a inventés, dont le manuſcrit tomba, après la mort de Werner, entre les mains de George Hartmann, qui, en 1542, en fit préſent au célèbre mathématicien, George Joachim, ſurnommé *Rheticus.*

(2) M. Joh. Regiomontanus, *Scripta de torqueto, aſtrolabio armillari, regula magna Ptolemaica baculoque aſtronomico, & obſervationibus cometarum.*

(3) *The original Aſtronomical Obſervations, made in a courſe of a Voyage towards the South pole and round the world, in his majeſty's, ſhips the Reſolution and the Adventurer* 1772 — 1775, *by* William Wales, *F. R. S. and* William Bayly, *London* 1777, *in-4°.*

qui le regarde comme un disciple de Regiomontanus. Cet écrivain a cependant mieux connu le chevalier Behaim que ne l'a fait M. Robertson.

Autant il paroît vrai que Martin Behaim a eu part à l'invention de l'usage de l'astrolabe appliqué à la navigation, autant est faux le conte fondé sur un passage mal interprêté de la chronique de Schedel, que c'est Behaim qui a fait la découverte des îles Açores ou des Autours, & qui y a conduit une colonie de Flamands, lors de son second voyage dans l'océan Atlantique, jusqu'à ces îles, qui, dans la suite, furent visitées par Christophe Colomb, qui les fit connoître; qu'il a même été jusqu'au détroit, connu aujourd'hui sous le nom de Détroit de Magellan; & qu'il a donne lieu à cette découverte par une carte marine que Magellan doit avoir vu dans le cabinet du roi de Portugal.

Ce fait supposé a été principalement accrédité par Wagenseil dans son *Sacris Parentalibus B.* Georgio Frid. Behaimo *dicatis. Altdorfii*, 1682. *fol. pag.* 16, 17; mais sur-tout dans sa *Pera librorum juvenilium. Synops Historiæ univer-*

ſalis Part. III, pag. 527. Norib. 1695. 8°.

« Criſtophorus Colombus, *ex Paleſ-*
» *trella, ſtirpe Placentina, oriundus, &*
» *poſtea Liguriæ incola; cum priùs in*
» *Madera inſula, ubi conficiendis ac de-*
» *lineandis chartis geographicis vaca-*
» *bat, ſive ſuopte ingenio, ut erat vir*
» *aſtronomiæ, coſmographiæ & phyſices*
» *gnarus, ſive indicio habito a* MARTINO
» BOHEMO, *aut, ut Hiſpani dicitant,*
» *ab* Alphonſo Sanchez de Helva,
» *nauclero, qui forte inciderat in in-*
» *ſulam, poſtea Dominicam dictam,*
» *cogitavit de navigatione in Indiam*
» *occidentalem* ».

Mutuatus ſum verba hactenus allegata ex præclaro opere Joannis-Baptiſtæ Riccioli, *quod* geographiam & hydrographiam *reſomatum ille inſcripſit, & ejus quidem fol. 93.* b. (1). *Atque hic commodum occaſio mihi offertur, docendi rem pulcherrimam & hactenus ignoratam, quæ non tantum ad patriæ meæ, Neribergæ, civitatis primariæ, ſed & univerſæ Germaniæ laudem vehementer pertinet, quamque porrò*

(1) *Lib. III, cap. 22, Bonon. 1661, in-fol.*

neſcire

neſcire turpe foret. Nimirum, ille Martinus Bohemus, *de quo credidit* Ricciolus, *fieri potuiſſe, ut is anſam dederit* Columbo *felicis illius, qua Novi Orbis inſulas detexit, expeditionis ſuſcipiendæ, Noribergenſis fuit, antiqua ibi & nobiliſſima, Behaimorum, quod Bohemorum alii enunciarunt, & etiamnum enunciant, familia, cujus ramus nuper Baronatus dignitate auctus eſt, patre* Martino, *matre* Agnete Sebaldi Schopperi *filia, genitus. Is enim, cum a teneris unguiculis, non telluris tantùm faciem, terreſtribus maritimiſque itineribus diligentiſſimæ ſpeculatus eſſet, ſed & ad cælum & ſidera contemplanda animum elevaſſet, poſtremo* Iſabellæ, Joannis, *Luſitaniæ Regis, filiæ, quæ poſt obitum conjugis* Philippi *Burgundi cognomento* Boni, *rerum dominabatur, operam ſuam addixit, & ab ea navim impetravit, qua occidentalis oceani hactenus cognitos terminos & fines, prætervectus, primus poſt hominum memoriam, Fayalem inſulam, fago arbore, quam Luſitani* Faya *vocant, ac unde appellatio ei hæſit, abundantem reperit. Nec minus poſtea finitimas inſulas, uno nomine ab accipitrum ibi nidifican-*

tium multitudine Azores *dictas* (*Luſitani enim accipitres hoc vocabulo efferunt*, *& Galli quoque in aucupiis*, *verbum* effor *&* efforer *adhibent*) *detexit*, *ac Flandrorum colonias*, *quorum progenies in hunc uſque diem ſuperat*, *in iis reliquit*, *unde & inſulæ illæ alia appellatione Flandricæ vocari cæperunt. Magis deinde per oceanum Atlanticum oberrans*, *ad illas inſulas delatus eſt*, *quas poſtea* Chriſtophorus Columbus *exploravit publicavitque. Hactenus à me dicta nituntur indubia fide monumentorum Reipubl. Noribergenſis*, *quæ cuſtodiuntur in archivo*, *folio nimirum* 119 *voluminis membranacei*, *de Patriciorum Noribergenſium origine*, *& fol.* 285, *T. I. Annalium Norib. MS. Amplius hauſi hæc ex archivo privato familiæ Behaimicæ*, *in quo exſtat* Martini Behaimi, *ſive* Bohemi *vera imago depicta*; *exſtat globus ingens terreſtris ab illo confectus*, *in quo minime quidem Americæ continens*, *permultæ tamen inſulæ Americanæ plagæ*, *per ingens æquor ſparſæ*, *ſine titulo & nomine deſignantur: exſtant documenta authentica*, *quibus docetur*, Martinum *duxiſſe uxorem* Joannam de Macedo, *Luſitaniæ regni*

capitanei filiam, & deceſſiſſe illum, A. 1506, *relicto filio* Martino, *qui Noribergam ſe contulit ad lares avitos. Quin & hoc iis docetur, Maximilianum I. imperatorem* Martini *expeditiones miratum, in hæc erupiſſe verba:* Martino Bohemo *nemo unus imperii civium magis umquam peregrinator fuit, magiſque remotas orbis adivit regiones. Porro fit apud* Joannem Natalium Metellum (1), *Sequanum in* Speculo Orbis terræ, *circa finem operis, mentio tabulæ hydrographicæ* Martini Bohemi

(1) Son vrai nom étoit *Jean Metalius Metellus.* Il mourut vers l'an 1590. Le titre du livre eſt: *America, ſive novus orbis, tabulis æneis ſecundum rationes geographicas delineatus.* Joh. Metalius Metellus, *Sequanus, J. C. Vir doctrina præſtans longioreque vita digniſſimus, orbis univerſi Tabulas hiſtorico amictu ornare ſtatuerat, ſciens Hiſtoriam nunquam ſatis laudatæ artis geographicæ eſſe oculum. Ornavit itaque hiſtoricarum rerum veſte aliquot Tabulas, quæ ipſo adhuc in vivis agente typis excuſæ ſunt, multoque cum fructu leguntur. Ingraveſcente autem ætate morboque quo ſublatus eſt, lampadem amico tradidit, cujus cura Europæ, Aſiæ & Africæ, antehac tabulis editis nunc quoque accedunt Americæ ſive novi orbis tabulæ, non nudæ diſcalciatæque, ſed pro dignitate meritoque rerum hiſtoricarum veſte ornatæ. Colon. Agrippinæ, excud. Steph. Hemmerden, A.* 1600, *in-folio.* Metellus avoit pris cela de la traduction latine ou françoiſe de Benzon, qu'Urbain Chauveton publia à Geneve en 1578 & 1579.

quam Emmanuel, *Lusitaniæ rex, in suo Museo asservavit, & in quâ locus Moluccarum designatus erat. Reperitur insuper in* ÆEneæ Sylvii *cardinalis, ac postea sub nomine.* Pii II. *summi pontificis, ad* Antonium *cardinalem Hilerdensem libro, de Europæ sub* Frederico III, *imperatore statu, in* Martini Bohemi *laudem, cap. XLIV, locus insignis quamvis, quod non dissimulo, insititius & inductus, nec usquequaque sibi constante sermone expressus, aptus nihilo secius multimodis ad conciliandam dictis nostris fidem. Sic vero se habet*: Anno Dom. M.CCCC.LXXXIII, Joannes II, Portugaliæ rex, altissimi vir cordis, certas galeas omnibus ad victum necessariis instruxit: easque ultra columnas Herculis ad meridiem, versus ÆEthiopiam, investigaturas, misit. Præfecit autem his patronos duos, Jacobum Canum, Portugalensem & Martinum Bohemum, &c.

Ce dernier passage, en caractère Saint-Augustin, a été pris dans la chronique de Schedel ou le *Libro Chronicarum*, & inséré, long-tems après la mort de Pie II, qui décéda en 1464, dans le quarante-quatrième

chapitre du traité de ce pape, *De Europæ, ſub Frederico III, imperatore, ſtatu* (1). Je tranſcrirai ici le paſſage entier d'après le manuſcrit autographe de Schedel qu'on conſerve dans la bibliothèque de la ville de Nurenberg. Dans l'édition de Roburger, qui imprima cet ouvrage en 1493, lorſque Martin Behaim habitoit encore cette ville, il ſe trouve à la page CCXC.

Heinricus infans videns regni Portugalie fines parvis limitibus contineri cupiens regnum ampliare oceanum hiſpanicum ſummis viribus ingreditur ſuaſu & doctrina coſmographorum ſitus terre & maris noſcencium, inventiſque multis & variis inſulis ab hominibus nunquam habitatis. Inter ceteras præclaram inſulam non ſine ſuorum letitia adnavigat, non tamen hominibus habitatam ſed fontibus irriguam pingui gleba refertam nemoroſam. Incolendis hominibus aptam. Ad quam diverſa hominum genera colendam immiſit. Inter tamen ceteros fructus aptiſſima eſt ad procreandum zuccarum. Quod tanto fenore ibi nunc

(1) Freherius, *Corporis Rerum German.*, Tome II.

conficitur ut universa Europa zuccaro plus solido habundet. Nomen insule Madera est. Inde zuccarum de Madera. Invenit & alias insulas quamplures quas habitari baptizarique hominibus fecit ut insula Sancti Georii, Fayal, de Pico, quarum unam hominibus almanis ex Flandria habitandam concessit. Feracem tritici. Annis vero posterioribus ut anno Domini 1483. Joannes secundus Portugalie rex altissimi vir cordis certas galeas omnibus ad victum necessariis instruxit easque ultra columnas Herculis ad meridiem versus Ethiopiam investigaturas misit. Præfecit autem his patronos duos Jacobum Canum Portugalensem & Martinum Bohemum hominem Germanum ex Nurmberga superioris Germaniæ de bona Bohemorum familia natum. Hominem inquam in cognoscendo situ terre peritissimum marisque patientissimum. Quique Ptolomei longitudines & latitudines in occidente ad unguem exeprimento. Longevaque navigatione novit. Hii duo bono deorum auspicio mare meridionale sulcantes à littore non longe evagantes superato circulo equinoxiali in alterum orbem excepti sunt. Ubi ipsis stantibus orientem versus umbra ad meridiem &

dextram proiciebatur. Aperuere igitur ſua induſtria alium orbem hactenus nobis incognitum & multis annis à nullis quam januenſibus licet fruſtra temptatum. Peracta autem hujuſmodi navigatione viceſimo ſexto menſe reverſi ſunt Portugaliam pluribus ob calidiſſimi æris impatientiam mortuis. In ſignum autem portavere piper, grana paradiſi, multaque alia que longum eſſe recenſere. Aperto illo orbe magna piperis quantitas Flandriam verſus vehitur. Et licet non ſit adeo rugoſum ut orientale tamen acumen formam & omnia ut verum piper præ ſe fert. Multa ea de re ſcribenda forent que ne tedii arguar, bono reſpectu omiſi.

Ce paſſage entier eſt ajouté par une autre main dans le manuſcrit original de la chronique de Schedel. Dans la traduction allemande de ce livre, que George Alt finit le 5 octobre 1493, on ne trouve pas dans le manuſcrit ces lignes, qui doivent y avoir été intercalées pendant qu'on en imprimoit la traduction allemande; mais Schedel ne peut pas en avoir été l'auteur, puiſqu'il mourut en 1514.

Le réſumé de ce paſſage ſe borne,

ainſi que M. le conſeiller Gebauer (1) & M. le profeſſeur Tozen (2) l'ont remarqué, & comme j'en ſuis parfaitement d'accord avec eux : « Que le » roi de Portugal, Juan II, fit partir, » en 1483, Jacques Canus, portugais » de nation, & Martin Behaim de » Nurenberg, avec quelques galères » pour l'Ethiopie ; qu'ils furent dans » la mer du Sud, à peu de diſtance » de la côte, & qu'après avoir paſſé » la ligne ils arrivèrent dans le nou- » veau monde, où, quand ils regar- » doient vers l'Orient, leur ombre tom- » boit vers le midi à leur droite ; que » dans cette ſituation ils découvrirent » de nouvelles terres inconnues juſ- » qu'alors, qui, pendant long-tems n'a- » voient été cherchées par aucun peuple, » ſi ce n'eſt par les Génois (3), & cela » même ſans ſuccès ; enfin, qu'après

---

(1) Voyez le premier volume de ce *Recueil*, page 318.

(2) Voyez le titre du livre du profeſſeur Tozen, à la note 3 de la page 305, de ce volume.

(3) Antoine, Barthelemi & Antoine de Nolle. Barros, *Decada I, L. II, c.* 1, *& L. III, c.* 11. Ce paſſage eſt cité plus haut à la page 306, de ce volume.

» une navigation de vingt-ſix mois, ils » revinrent en Portugal, & que pour » preuve de ce qu'ils avançoient à » cet égard, ils rapportèrent du poivre » & de la mallaguette ».

Qui eſt-ce qui ne s'apperçoit pas en liſant avec attention ce paſſage, qui ſe trouve inféré dans le livre *De Europe ſub Friderico, imperator*, d'AEneas Sylvius, qui l'a pris dans la chronique de Schedel, qu'il ne peut pas y être queſtion de la partie du globe auquel on a donné enſuite le nom d'Amérique, ou, en particulier, celui de Bréſil. Il eſt connu que Diegue Can a pouſſé plus avant la navigation des Portugais, qui juſqu'alors n'avoient pas paſſé la Guinée, & que dès l'an 1484 (& non en 1490) il découvrit le royaume de Congo; découverte dont je ferai mention plus bas, lorſque je parlerai plus particulièrement de la navigation de Martin Behaim, en Afrique.

C'eſt à ces paſſages, mal interprêtés, qu'il faut attribuer tous les faux récits par leſquels on a défiguré l'hiſtoire de notre célébre navigateur. Quelques écrivains, peu ſatisfaits d'avancer qu'il a été le premier qui ait découvert

l'Amérique, lui attribuent auſſi la connoiſſance de la découverte du fameux Détroit de Ferdinand Magellan, faite en 1519. C'eſt Guillaume Poſtel qui le premier avança ces faits. Dans deux de ſes ouvrages, il donne au Détroit de Magellan le nom de *Fretum Martini Bohemi.* Il ſe pourroit qu'il tenoit cela de Jérôme Benzon, dont le livre n'étoit pas encore imprimé alors. Dans ſa *Coſmographica diſciplina* (1), il dit :

Exceptione breviſſime tradetur, quod præter Auſtrali polo ſubjectam aut proximam, & præter Chamaſiæ & Atlantidis auſtralis juga ſeſe reſpicientia, quæ ultra æquatorem prominent, hæc quidem ad 54 gradum, ubi eſt Martini Bohemi *fretum, à Magaglianeſio Luſitano alias nuncupatum, illa autem ad 35, ubi eſt Bonæ Spei promontorium, tota terreni orbis facies continuo fere, præter duas maris rupturas, tractu, ab ortu in occaſum, & contra ad aquilonarem mundi partem eſt elevata.*

(1) *Baſil.* 1561, 4, & *Lugd. Bat.* 1636, 16, *edit. tert. cap. II, pag.* 22.

Dans le premier livre *De Universitate*, on lit : *Est aliquid soli adhuc incogniti sub polo antipodum nostrorum, sive meridiano, quod quidquid, id est, ipsi Atlantidi, qui fere cohæret, ad fretum* Martini Bohemi *conjungemus, eo qui de novo orbe est* (1). Dans le second livre Postel répète ce qu'il vient de dire (2). *Patet autem novus orbis a polo in polum continue, præterquam ubi frangitur semel in freto* Martini Bohemi *ad 55 gradum ultra æquatorem, qua ad circumdandum orbem transivit Magalanes, qui inde ad Moluccas iter fecit.*

Après ce livre de Postel, Benzon donna son *Historia del mondo nuovo, laquale tratta delle isole, & mari nuovamente ritrovati, e delle nuove citta da lui proprio vedute per aqua e per terra in quattordici anni, Libri III. In Venetia, appresso Francesco Rompazetto* 1565 & 1572. 8, qu'il dédia au pape Pie IV. Ce livre fut imprimé en latin

---

(1) Guil. Postelli, *de Universitate, Liber. Parisiis* 1563, 4, *lib. II, Lugd. Bat.* 1635, *edit. tert. lib. II, pag.* 37.

(2) *Ibid., page* 256.

à Genève en 1578, 1581, 1586, 1600 & 1670, *in*-8°., sous le titre de : *Novæ Orbis hiſtoriæ, i. e. Rerum ab Hiſpanis in India occidentali hactenus geſtarum, & de acerbo illorum in eas gentes dominatu, libri tres, primum ab* Hieronymo Benzone *italico ſermone conſcriptæ, nunc in latinum tranſlatæ & notis illuſtratæ ab* Urbano Calvetone (1). Celui-ci traduiſit auſſi ce livre en françois. Il y en a des éditions de 1579 & de 1600, *in*-8°. En allemand, Benzon parut à Basle en 1579, *in-folio*. Karl Vermander le publia en hollandois à Amſterdam, en 1650. 4°. Une traduction angloiſe de l'ouvrage de Benzon fut miſe au jour à Londres, en 1625, *in-folio* ; traduction qu'on a inſérée dans le tome IV, page 1448 de la nouvelle édition de la collection des voyages de Purchas, faite *in*-4°., à Londres, en 1713.

Dans l'ouvrage de Benzon il n'eſt pas fait mention de Martin Behaim ;

(1) Le comte Mazzuchelli, n'a pas ſu que cette traduction latine de Chauveton exiſtoit. Voyez *Gli Scrittori d'Italia del conte* Giammaria Mazzuchelli, *Vol. II, P. II, p. 905*, artic. Benzoni.

mais il eſt parlé de ce navigateur dans les remarques latines de Chauveton, ch. 14 du livre III, où il eſt dit : *Hujus freti obſervatio Magellano tribuenda eſt, nam reliquarum navium præfecti fretum eſſe negabant, & ſinum dumtaxat eſſe cenſebant.* Magellanus *tamen fretum iſtic eſſe norat, quia*, ut fertur, (c'eſt ce qu'il avoit peut-être entendu dire de Poſtel), *in charta marina adnotatum viderat, deſcripta ab inſigni quodam nauclero, cui nomen* Martinus Bohemus, *quam Luſitaniæ rex in ſuo Muſeo adſervabat.*

Voilà ce que Théodore de Bry a fait copier auſſi dans ſon *America* (*Francof. ad Mæn* 1594, 1596 & 1599, *fol.*), *Part. IV, pag.* 66 ; & c'eſt de lui que l'a pris Levinus Hulſius, dans le ſixième volume de ſa collection de vingt-ſix voyages par mer, dans la deſcription de la navigation de Magellan, (Nurenberg 1604, 4).

Dans la traduction françoiſe de Benzon, de 1579, il eſt dit, *page* 136 : « Et fut cauſe le général Magellanes, » que le dit eſtroit ſe trouva, parce » que tous les capitaines des autres » navires eſtoyent de contraire opinion,

» & disoyent, que c'étoit quelque » golfe, qui n'avoit point d'issue. Mais » le général sçavoit bien qu'il y en » avoit un, parce que (à ce que l'on » dit), il l'avoit veu marqué dans une » carte marine qu'avoit faite un grand » pilote, nommé Martin de Bohême, » laquelle estoit dans le cabinet du » roi de Portugal ». M. Tozen se trompe donc, quand il dit, *page* 80, que ces mots ne se trouvent pas dans la traduction de Chauveton.

C'est dans Chauveton que l'a pris Metellus, cité par Wagenseil (1), & tous les auteurs suivans qui en ont parlé ainsi, les uns d'après les autres. En un mot, c'est Chauveton qui a répandu le plus le conte de la découverte du Détroit de Magellan par Behaim. On n'en apperçoit absolument aucun indice sur le globe que Behaim fit en 1492, ainsi qu'on peut le voir par le planisphère qui s'en trouve à la fin du premier volume de ce *Recueil*. Il est même absolument invraisemblable, qu'après son retour en Por-

(1) Voyez plus haut, page 323.

tugal ou plutôt dans l'île de Fayal, Behaim ait pu avoir quelque notion d'un détroit auquel aucun navigateur n'avoit penſé avant Magellan, & par conſéquent pas avant l'année 1519.

Marc Antoine Pigafetta a de même répandu le conte de la découverte de l'Amérique par Behaim, dans ſon *Itinerario*, (*Londra* 1585, 4). J'ignore ſi dans la *Relazione di Congo e delle circonvicine contrade, tratta dalli ſcritti e raggionamente di* Odoardo Lopez, *Portogheze per* Philippo Pigafetta, (*Roma* 1591, *fol. fig.*), il eſt dit quelque choſe de Martin Behaim, parce que je n'ai jamais vu ce livre.

En liſant donc dans l'Almanach de Gottingue : « que Chriſtophe Colomb, » Génois, a découvert en 1492, la » quatrième partie du monde, à la- » quelle l'ingrate poſtérité a donné le » nom d'Amérique, d'après Améric » Veſpuce, Florentin. La famille de » Behaim, à Nurenberg, réclame cet » honneur en faveur d'un de ſes an- » cêtres, nommé Martin Behaim, » & s'appuie principalement ſur le » témoignage de Pigafetta, écrivain » eſpagnol, qui vivoit dans ce tems-

» là. Du moins paroît-il inconteſtable » que ce Martin Behaim a découvert » le Bréſil, en 1485, ſous le règne » de Juan II, roi de Portugal. Il eſt » mort à Lisbonne en 1506 »; en liſant, dis-je, ce paſſage, on ne peut qu'être ſurpris de ce qu'en 1778 on ait prétendu que Pigafetta ſoit un écrivain eſpagnol, qui a vécu du tems de Behaim, & que Behaim ait fait la découverte du Bréſil en 1485.

Barros, qui parle d'une manière exacte de l'expédition de Magellan (1), ne dit pas un ſeul mot de Martin Behaim, ni de ſa carte.

Maintenant nous devons paſſer, ſuivant l'ordre chronologique, au témoignage d'Herrera, auteur eſpagnol. Cet excellent hiſtorien avance ſur de ſimples oui-dire, que Behaim étoit Portugais, né dans l'île de Fayal, l'une des Açores, & que ce fut lui qui confirma Colomb dans ſon projet (2); ce n'eſt de

(1) *Decada terceira, L. V, cap. 8, 9, 10, fol. 139 — 148, Liſboa, 1628, fol.*

(2) Ant. de Herrera, *Decada I, Lib. I, c. 2, p. 4. Y eſta opinion le* (Colomb) *confirmo* Martin de Bohemia, *Portugues, ſuo amigo, natural de la iſla de Fayal, grand coſmografo.*

même

même que, sur un faux bruit, qu'il lui fait prendre part à la découverte du Détroit de Magellan (1).

Varenius (2), fixe la première découverte du détroit de Magellan à l'année 1513, & l'attribue à un certain Vasquez Nunnez de Valboa. « Ma» gellanus, dit-il, *primus invenit & navigavit*, *anno* 1520 : *etsi* Vascus Nunius de Valboa *prius*, *nempe anno* 1513, *illud animadvertisse dicitur*, *cum ad australem regionem lustrandam isthic navigaret.* C'est ce même Vasquez, & non pas Martin Behaim, dont il parle dans le paragraphe suivant du quatorzième chapitre, destiné à prouver que l'Océan flue toujours de l'Orient vers l'Occident, sous la zone appellée Torride, entre les deux tropiques, où il dit : *Sic per fretum* Magellanis *fertur mare ab Oriente in Occidentem motu incitatissimo*, *ut inde* Magellanes, (*vel qui ante* Magellanem, *id detexit*, *ut volunt*), *conjecerit esse fretum*, *per quod ex*

(1) *Decada II*, *c.* 19, *p.* 66.
(2) *Geograph. Gen r. cap.* 12, *p.* 7, & *cap.* 14 *prod.* 7, *p.* 110, *edit. Neapol.*

Atlantico in Pacificum Oceanum perveniatur.

Jean Wuelfer (1) a dit la même choſe de notre Behaim, que ce que Wagenſeil avoit avancé d'après les papiers de famille, qui ſe trouvent dans les archives de la ville de Nurenberg. Mais l'hiſtoire & le globe de Behaim détruiſent abſolument tous ces prétendus faits, & prouvent qu'il n'a eu aucune connoiſſance de l'Amérique. Cependant je ne prétends pas ſoutenir qu'il n'ait pas pu recevoir dans l'île de Fayal, où il a demeuré depuis l'année 1494, juſqu'en 1506, quelque avis touchant la découverte du Nouveau Monde, de même que quelque indice du Détroit de Magellan. MM. Schwarz (2), Moerl (3), Biele-

---

(1) *Orat. de Majoribus Oceani Inſulis*, *Norimbergæ*, 1691, 8, 98, 102. Omeis *de Claris quibuſdam Norimb. p.* 13.

(2) *Diſſert. de Columnis Herculis*, *Altodorfii* 1749, 4, §. *ult.* Popowitſch a auſſi éclairci ce paſſage dans ſes *Recherches ſur la mer.* Nurenberg 1750, page 31.

(3) Dom Joh. Sigiſm. Moerlii *Orat. inaug. de meritis Norimbergenſium in Geographiam.* Cette diſſertation ſe trouve dans le *Muſeum Noricum*, *p.* 123. (*Altdorf* 1759, 4).

feld (1), Fuerer (2) & Will (3), ne disent au fond rien d'autre sur le principal point, que ce qu'on trouve chez Wagenseil, Wuelfer, Stuvenius & Doppelmayr.

Si l'on avoit eu recours aux écrivains espagnols & portugais, on n'auroit pas continué à débiter tant de fausfetés sur le compte de Behaim.

On ne trouve le nom de Martin Behaim dans aucun écrivain portugais, si ce n'est dans Manuel Tellez de Sylva (4); ni dans aucun historien espagnol, à l'exception d'Antoine Herrera, dans les deux endroits indiqués plus haut, aux pages 336 & 337, où il dit, qu'il s'appelloit Martin de Boheme, qu'il étoit Portugais de nation, & né dans l'île de Fayal (5); erreur que M. Robertson a copiée dans son

(1) De Bielefed, *Progrès des Allemands dans les Sciences, les Belles-Lettres & les Arts, ch. 3, des inventions & des découvertes des Allemands, page* 48 - 52.

(2) Joh. Sigism. Fuereri, *Oratio de Martino Behaimo*, dans le *Museum Noricum*, *pag.* 385 - 400.

(3) Dans le *Nurenbergischen Gelehrten Lexicon*, *Tome 1*, *p.* 85 & dans le *Mumbelustigungen*.

(4) Voyez plus haut, à la page 316.

(5) Voyez plus haut, à la page 336.

Hiſtoire de l'Amérique. Voici une notice des principaux écrivains, qui ont parlé du ſiècle dans lequel a vécu Martin Behaim.

Historiens Portugais.

As Decadas III primeiras de Aſia de Joano de Barros; *em que ſe tratam os feytos de Portugueſes, no deſcobrimento e conquiſta dos mares e terras do Oriente, depois do anno de* 1412, *ate o de* 1526. *Em Lisboa*, 1551 & 1628, *fol.* 3 *vol.* 1736, *fol.* 3 *vol.* Les autres Décades n'appartiennent pas à cette époque. On les réimprime actuellement, (en 1778), à Lisbonne.

Ce livre a été imprimé en eſpagnol, à Madrid, en 1615, *in-fol.*; & une traduction italienne d'Alphonſe Ulloa, en a été publiée à Véniſe, en 1562, *in-4°*; mais ce ne ſont que les deux premières Décades. Il y en a de nouvelles éditions de 1611 & 1661, *in-4°*.

Barros eſt le meilleur hiſtorien des Grandes-Indes, ainſi que Herrera l'eſt des Indes Occidentales.

Libros ſegundo & ſexto da hiſtoria do deſcobrimento e conquiſtas de India

pelos Portugueſes. Por Fernando Lopez de Caſtanheda. *Em Coimbra* 1554, *fol.* 2 *vol.*

Ho tercio livro, &c., 1552, *fol.*

Os livros quarto e quinto, ib. 1553, *fol.*

Anton. Galvao, *Tratado dos deſcobrimentos antigos e modernos. Em Lisboa* 1731, *fol.*

Cronica que tracta da vida e grandiſſimas virtudes do Chriſtianiſſimo Dom Joano ho ſegundo deſte nome, Rey de Portugal; feyta por Garcia de Reſende. *Em Lisboa* 1596, *fol.* Il en a paru une édition augmentée en 1622, *fol.*

Damians de Goës, *Hiſtoria do Principe Dom Joam II*, eſt cité par Frankenau, dans la *Biblioth. Hiſp. Hiſt. Gener. Heraldica*, page 81.

Reyes de Portugal, y empreſas Militares de Luſitanos. Por Luis Crello. *Em Lisboa* 1624, 4°.

Colleçam dos Documentos, Statutos e Memorias da Academia real da Hiſtoria Portugueza, &c.; por Emanuel Tellez de Sylva. *Em Lisboa* 1721, *&c.*, *fol.* 31 *vol.*

Mémoires de Portugal, avec la Bibliothèque de ſes Hiſtoriens ; par le chevalier d'Oliveira, *à la Haye* 1743, 8, 2 *vol.*

Cronica dos Reys de Portugal. Por Duarte Nunnez de Liano. Em Lisboa, 1773. 4. 2 vol.

Manoel Severim de Faria, *Noticias de Portugal, &c., neſta ſegunda impreſſano, acreſcentadas pelo Padre*, Joze Barboſa. *Em Lisboa* 1740, *fol.*

Bibliotheca Luſitania Hiſtorica Critica e Chronologica, na qual ſe comprehende a noticia dos Authores Portuguezes, e das obras de compuſerano deſde o tempo da promulgaçaon da Ley, da Graça ate o tempo prezente. Por Diogo Barboſa Machado, *Tom. I. Em Lisboa Occidental* 1741, *Tom. II*, 1747, *Tom. III*, 1752, *Tom. IV*, 1759, *fol.*

Dialogos de varia Hiſtoria, em que ſummariamente ſe referem muitas couſas antigas de Eſpanha, e todas as notaveis que em Portugal aconteceraon, em ſuas glorioſas conquiſtas antes e deſpois de ſer leventado a dignidade real, e outras muitas de outros Reynos, &c.,

com os retratos de totos os Reys de Portugal. Em Coimbra 1594, 8°. 1598, 4 *fig.*

HISTORIENS ESPAGNOLS.

Epitome de la Bibliotheca Oriental y Occidental, nautica y geographica de Don Antonio de Leon Pinelo, *anadino y emendado nuevamente en que se contienen los Escritores, de las Indias Orientales y Reinos convecinos. Por el Marques* de Torrenueva. *En Madrid* 1737, *fol.* 3 *vol.*

D. Andres Gonzales Barica, *Historiadores primitivos de las Indias Occidentales. En Madrid* 1749, *fol.* 3 *vol.*

Francisco Lopez de Gomara, *la Historia general de las Indias, hasta el anno* 1551, *&c. Em Amberes* 1554, 12. Cette histoire des Indes se trouve aussi insérée dans le second volume des *Historiadores* de Barcia. Elle a été traduite en Italien à Vénise, en 1574, 8°.; & en François par Fumée, à Paris 1587, cinquième édition.

Anton de Herrera, *Historia general des las Indias Occidentales; o de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra firme del Mar Oceano, desde el anno* 1492, *hasta el del* 1554, *Decada*, 8°. *En Madrid* 1601,

fol. 4 *vol.* & 1728 --- 1730, *fol.* 4 *vol.* En François, par Nic. de la Coſta 1660, deux Décades. La troiſième Décade parut en 1671, & le reſte n'a jamais vu le jour. En Anglois, London 1740, 8, 6 *vol.*

Anton de Herrera, *Cinco Libros de la Hiſtoria de Portugal, y conquiſta de las Iſlas de los Açores, en los annos de* 1582 *y* 1583. *En Madrid* 1591, 4°. Herrera parle, dans cet ouvrage, des événemens qui eurent lieu en Portugal, après la mort du roi Don Sébaſtien; particulièrement dans le quatrième livre de l'expédition contre les îles Açores, qui s'étoient déclarées pour Don Antoine, contre le roi Philippe II. A la page 161, il donne une deſcription de ces îles, & de leur première découverte; mais il n'y fait aucune mention de Martin Behaim.

Vida y Hechos del Principe perfetto Don Juan II, rey de Portugal. Por Criſtoval de Ferreira y Sympayo. *En Madrid* 1626, 4°.

Vida y acciones del re Don Juan el ſegundo de Portugal. Por Don Auguſtin Manuel y Vaſconcellos. *En Madrid* 1639, 4. En François; *à Paris* 1641, 8°.

Don Joſeph Martinez de la Puente, *Compendio de las Hiſtorias de los deſcubrimentos, conquiſtas, y guèrras de la India Oriental y ſus Iſlas, des de los Tiempos del infante Don Enrique de Portugal, ſu inventor, haſta el del rey Don Phelipe III. Madrid* 1681, 4°.

HISTORIENS LATINS.

Petri Martyris, *ab Angleria, Decades III, de rebus Oceanicis, & orbe novo. Edente* S. Grynaeo, *Baſil.* 1533, *fol. Decades octo Edente*, R. Hakluyt. *Pariſis* 1578, 8°. La première édition de ces *Décades* eſt de l'année 1516.

Petri Martyris, *Anglerii Mediolanenſis, Protonotarii Apoſtolici, atque à conſiliis rerum Indicarum, opus epiſtolarum. Compluti* 1530, *fol. Amſtelod.* 1670 *fol.* M. le profeſſeur Schlœzer a tiré de cet ouvrage pluſieurs lettres concernant Colomb, qu'il a fait imprimer dans le dixième cahier de ſa *Correſpondance Epiſtolaire*, depuis la page 207, juſqu'à la page 226.

Emmanuel Telleſius Sylvius, *Marchio Alegretenſis, de rebus geſtis Johannis II, Luſitanorum regis. Hagaæ Comitis* 1712, 4°.

Hieron. Oſorius, *de rebus Emmanuelis, regis Luſitaniæ, geſtis. Olyſſipponæ* 1571, *fol. Col. Agripp.* 1572, 8°. En Anglois, *London* 1752, 8°. 2 *volumes.*

Antonii Vaſconcelli, *Soc. Jeſu, Anacephalæoſes, i, e, Summa capita actorum regum Luſitaniæ, Antverpiæ* 1621, 4, avec de fort belles figures.

Laſitau, *Hiſtoire des Découvertes & Conquêtes des Portugais, dans le Nouveau Monde, T. I & II, à Paris* 1733, 4°.

Hiſtoriarum Luſitanarum libri decem. Auctore Ferdinando de Menezes, *comite* de Ericeira, *Ulyſſipone* 1734, 4, 2 *volumes*

Il ſeroit bon de conſulter pluſieurs de ces livres, que je n'ai pas pu me procurer, & de tâcher d'obtenir des archives royales de Portugal, à Liſbonne, de nouveaux éclairciſſemens ſur Martin Behaim, dont j'ai examiné juſqu'ici l'hiſtoire en critique, afin de pouvoir mieux prouver ce qu'elle offre d'exact & de vrai.

Martin Behaim ſe trouvoit à Anvers, au mois de juin de l'année 1479. C'eſt ſans doute dans cette ville qu'il fit

la connoiſſance de quelques Flamands, qui demeuroient dans l'île de Fayal ou dans celle de Pico, ou celle de Job de Heurter même, & il ſe rendit probablement peu de tems après en Portugal, où il ſe fit tellement aimer, par ſes connoiſſances dans la coſmographie, qu'il fut placé, en 1484, ſur la flotte de Diego-Cam, pour aller faire de nouvelles découvertes en Afrique ; les propoſitions de Colomb ayant été rejettées l'année auparavant, à cauſe que le roi croyoit devoir préférer des avantages réels à des projets qu'on regardoit comme incertains.

Les croiſades avoient donné aux Européens de fréquentes occaſions de viſiter les côtes d'Afrique. Les Normands, tentèrent en 1365, de deſcendre le Sénégal, pour éviter de payer des droits à la douane d'Alexandrie. Mais ce fut l'infant Don Henri (1), qui par ſa

(1) L'infant Don Henri, duc de Viſeo, étoit quatrième fils du roi Jean I, qui l'avoit eu de Philippine de Lancaſtre, ſœur de Henri VI, roi d'Angleterre. Il eſt mort le 13 novembre 1463, quoique Vaſconcellos, prétende qu'il mourût dix ans plutôt. Voyez Barros, *Decad. I, Lib. I, cap.* 16.

glorieuſe entrepriſe ouvrit principalement la route aux nouvelles expéditions maritimes, en doublant le cap Boyador ou Boſſador, & en découvrant les îles Açores (1).

Le roi Juan II fit équiper, peu de tems après ſon avénement au trône, en 1481, douze vaiſſeaux, pour continuer les découvertes qu'on venoit de faire. Cette flotte fut confiée à Don Diegue Dazambuya (2). Les Portugais élevèrent ſur la côte de Guinée le fort de Saint-George de la Mine, avec la permiſſion de Caramanſa, prince du pays; & dans la ſuite le roi changea ce fort en une ville.

Martin Behaim a, comme témoin occulaire, indiqué ſur ſon globe beaucoup d'endroits découverts lors de la ſeconde expédition, faite en 1484. Je vais indiquer ici, les noms de toute la côte d'Afrique.

La Côte de l'Afrique Septentrionale.

Targa, Alcadia, One, Oran, Bones,

(1) Voyez plus haut, à la page 303.
(2) Barros, *Decad. I, L. III, cap.* 1 *&* 2.

Alger (1), Bogia, Bona, Bezzert, Cartago, Sieſſa, Comeras, Affrica, Kathalia, *Tunis*, *Ptolemais*, *Sultan*, *un roi de la Terre-Sainte*, *un prince qui poſſéde pluſieurs royaumes en Arabie*, *en Egypte & à Damas.*

Tripoli, Barbarum, Brata, las Vechas, Caſar, Toſar, Dibrida, Bayda, Modebare, Ptolemais, Vezeli, Salmos, Cazalles, Porta Raraiba, Torre de Lorabo, Porto Vejo, *Alexandria*, Egyptus.

La Côte d'Afrique jusqu'au cap de Bonne-Espérance.

Caſtel del Mare, Agilon, *le royaume de Maroc.*

Deſerta, Cabo Boſſador.

Lazzaron, Quatre îles.

Altas Montes, Torre Darem, Gieſo, Bon, Rio de Oro, Cabo do Barbaro, Saint-Mathia.

---

(1) Tout ce qui eſt ici en caractères italiques, eſt écrit ſur le globe de Behaim en plus grandes lettres, & avec de l'encre d'un rouge plus foncé. Le royaume de Congo ou de Zayre, comme on l'appelle quelquefois, ne ſe trouve pas marqué ſur ce globe.

Cabo Bianco, *Caſtel d'Argin*, Rio de San-Johan, *Genea*, le *royaume Burburram* (1) *de Genea*, (Guinée), le *royaume d'Organ. C'eſt juſque dans ce pays ci que viennent tous les ans les Maures de Tunis, avec leurs caravanes, pour avoir de l'argent.* Ponta (PROMONTOIRE OU LANGUE DE TERRE) da Toſia, Os Medos, Sancta in Monte, Anteroti, As Palmas, Terra de Belzom, Cabo de Cenega, Rio de Cenega, Rio de Melli.

Cabo Verde, Rio de Jago, Rio di Gambia, *le roi Babarin de Gambai Galof*, Bogaba, de Sayres, Rio Grande, Rio de Criſtal, Rio de Piſchel.

Sera Lion. C'eſt de ce pays qu'on apporte en Portugal la malaguette, Rio de Galinas, Rio de Camboas.

Rio de Forzi al Borero, Rio de Palma, Pinias, *Terra D'malaget*, Cabo Corſo, Angra (BAYE) Vqua, Rio de Saint-André, Ponta (LANGUE DE TERRE) da Redis, Seria Morena, Angra de Pouaraca, *Caſtel de Loro*, Reſgate (RANÇON) da Nave, Olig

(1) *Bor Biran.* Barros, *Décad. I, Lib.* 3, *cap.* 0.

de Saint-Martin, Bon de Nao, Rio de San-Johan-Baptiſta, Tres Pontas, *Minera Quri*, da Volem, Angra Tirin, Villa Freinta, Terra Bara, Villa Longa.

Ripa, Monte Raſo, Le *royaume de Mormelli; c'eſt dans ce royaume que croît l'or que le roi de Portugal fait chercher.*

Rio de Largo. *Ce fleuve eſt à dix-huit cens lieues ou milles Portugais, ou douze cens milles d'Allemagne, de Lisbonne.* Rio de Sclavos, Rio de Forcada, Rio de Ramos, Rio de Behemo, Cavo Formoſo, *Tiera da Peneto*, Rio da Sierra, Angra de Stefano, Golfo de Grano, Rio Boncero. *Le pays du roi de Furfur, où croît le poivre, que le roi de Portugal a découvert en* 1485.

Cicurlus Equinoccialis.

Cabo de las Marenas, (VIS-A-VIS) *Inſula de Principe.*

Serra di San Dominico, Angra do Principe, Alcazar, Rio de Furna, Angra da Bacca, Terra de Eſtreas, (VIS-A-VIS) Inſ. San-Thome (1).

(1) Cette île, & celles du *Prince* & *d'Anno-Buon*, étoient déja découvertes ſous le roi Alphonſe V, en 1472. Barros, *Décad. I, Lib. II, cap.* 2; ce qui contredit néanmoins le rapport de Martin Behaim, à la page 333 du premier volume de ce *Recueil*, où il en place la découverte en 1484.

Rio de Santa Maria, *Cabo de Santa Catherina*, Cabo Gonzale, Rio de San-Mathia, Oraia de Judeo, Beia Deſeira, *Rio de San-André*, (VIS-A-VIS) Inſule Martini, (QUATRE ÎLES). *Item, dans ce pays il fait été lorſque nous avons l'hiver en Europe; & tous les oiſeaux & quadrupedes y ſont autrement faits que les nôtres. Il croît ici beaucoup d'ambre, qu'en Portugal on appelle Algallia.*

Cabo de Catherina, Sera de Sancto Spirito, Praia (CÔTE OU BANC) de Imperator, Ponta de Bearo, Angra de Santa Marta, *Golfo di San Nicolo*, Serra Coraſo da Corte Reial, Golfo de Iudeo, Ponta Formoſa, Deſerta d'Arena, Ponta Bianca, *Golfo da San Martin*, Ponta Formoſa, Golfo das Almadias, *Rio de Patron*, Rio Ponderoſo, Muornodo, Rio da Madalena, Angra & Rio de Fernande, Ponta de Miguel, Inſula de Capre. PLUS AVANT DANS LE PAYS ON LIT : *Lune montes, Abaſia Ethiopia, Agiſinba. Ici il y a un pays ſabloneux & aride appellé Zone Torride, mal peuplé, ſi ce n'eſt ſeulement du côté où l'on peut avoir de l'eau.*

Cabo

Cabo Delta, Ponta Alta, o Gracil, Caſtel Poderoſo de San Auguſtino, Angra Manga, Cabo de Lion, o Rio Certo, Terra Fragoſa. C'EST LE CAP, APPELLÉ DE BONNE-ESPÉRANCE, PAR JUAN II, AUTREMENT NOMMÉ, LE CAP DE LAS TORMENTAS. ON Y VOIT PEINT LE PAVILLON PORTUGAIS, ET AU-DESSUS UN VAISSEAU AVEC CETTE INSCRIPTION :

« C'eſt ici que furent plantées les colonnes du roi de Portugal, le 18 janvier de l'an du Seigneur 1485 ».

« L'an 1484, après la naiſſance de J. C., l'illuſtre Don Juan fit équiper deux vaiſſeaux ». VOYEZ TOME I, DE CE RECUEIL, PAGE 334.

LE RESTE DE LA CÔTE, JUSQU'AU *Sinu Lagoa*, EST MARQUÉE DE LA MANIÈRE SUIVANTE :

Monte Nigro, (A CÔTÉ) Lacarto, Narbion, Agiſenba, Blaſſa, Ricon, Cabo Ponero, Terra Agua, Rio de Bethlehem, Pouaraſzoni, Angra de Gatto, Roca, Rio de Hatal, Orenas, San Steffan, Rio dos Montes, Rio de Requiem, *Cavo Ledo*, Rio Tucunero, Prom, San-Bartholomeo Viego. *Dans ce pays il fait été, quand nous avons l'hiver en Europe, & lorſqu'il*

fait été chez nous, ils ont l'hiver chez eux. AU-DESSOUS IL Y A DE MÊME UN VAISSEAU PEINT AVEC CES MOTS :

Oceanus maris aſperi Meridionalis.

« Juſqu'ici ſont venus les vaiſſeaux portugais, qui y ont dreſſé leur colonne ; & au bout de dix-neuf mois ils ont été de retour dans leur pays ».

Je crois devoir donner quelques éclairciſſemens, concernant les lieux indiqués ſur le globe de Behaim, d'après ce qui eſt dit dans Barros, *Dec. I, Lib. III, cap.* 2 Le roi ordonna qu'on prît ſur les vaiſſeaux des colonnes, de pierre de la hauteur de deux hommes, ſur leſquelles on avoit ſculpté les armes de Portugal. Juſqu'à ce tems-là, le cap de Sainte-Catherine avoit été la plus grande hauteur où l'on eut monté. Diego Cam ou Can, avança juſqu'à l'embouchure du Zaïre, y dreſſa ſes colonnes ; ce qui fit qu'on donna pendant long-tems à cette rivière, le nom de la *Rivière des Colonnes*, (*Rio do Padrano ;* Behaim écrit, *Rio de Patron*), & découvrit le royaume de Congo. On peut conſulter ſur cela *l'Hiſtoire Générale de Voyages.*

Le PONTA FORMOSA de Behaim, (voyez la page 352), étoit sans doute l'île que Fernande del Po découvrit en 1485, & auquel on donna son nom. Il est question aussi sur le globe de Behaim, d'ANGRA ET de RIO FERNANDE.

Martin Behaim fait mention de deux caravelles, (page 334 du premier volume de ce *Recueil*). Ces deux navires furent commandées par Diego Cam & Juan Alphonse Davero ou Daveiro (1). Ce dernier découvrit le royaume de Benin, à deux cens milles du Fort Saint-George de la Mine, & apporta en Portugal le premier poivre de Guinée. Behaim indique ANGRA DE GATTO, (la Baye du Chat), où l'on établit une factorerie, ainsi que le dit Barros.

Le royaume d'Organ de Behaim, porte chez Barros, (*Cap* 4), le nom de royaume d'Ogan.

Behaim a aussi pensé, sur son globe, à l'Ethiopie, pays où l'on agrandit

(1) Vasconcellos, *vida y acciones del Rey Don Juan el segundo, Libro VI.*

les découvertes en 1486, ſous Barthelemi Dias, principalement d'après les cartes d'Afrique de Ptolémée; ſur-tout dans la partie occidentale de cette contrée. Dias fit de même, conjointement avec ſon frère Pierre & l'infant Don Juan, la découverte du cap de Bonne-Eſpérance, qu'ils ne doublèrent cependant point.

En 1485, Martin Behaim fut créé chevalier du Chriſt, par le roi; mais il n'eſt pas poſſible que cela ait eu lieu le 18 février, ainſi que le dit un écrit allemand de ce tems-là; car il ſe trouvoit encore un mois auparavant ſur la flotte à la pointe de l'Afrique. Reſende (1), qui a tenu notice des moindres circonſtances du règne du roi Juan II, ne parle point de cette création; cependant il n'a pas oublié de faire mention des honneurs & dignités accordés à Don Gonzale Vas de Caſtelbranco; mais ni lui, ni Barros, ni Vaſconcellos, ni pluſieurs autres écri-

(2) *Chronica que tracta da vida e grandiſſimas virtudes do Chriſtianiſſimo Dom Joano ho ſegundo deſte nome.* — *Feyta por* Garcia de Reſende. *Em Liſboa* 1596, *folio*, *cap.* LIX, *fol.* 59, *b.*

vains ne disent rien de notre Behaim, qui étoit cosmographe de la flotte, sur laquelle se trouvoit peut-être aussi son beau-père, Job de Huerter. Suivant une tradition de famille, le roi de Portugal doit avoir dit de Behaim, dans une lettre écrite de sa propre main : *Quia perspecta nobis jam diu integritas tua nos inducit ad credendum, quod ubi tu es, est persona nostra, &c.*; ce qui est à peine croyable, quand on pense au silence que les principaux historiens portugais ont gardé sur ce sujet.

Le Portugal ne fut pas ingrat envers les Allemands, qui lui avoient été de quelque utilité. Le 2 février 1503, Wolf Holzshuber, patrice de Nurenberg, reçut, pour récompense de son courage & de ses importans services, un diplôme, par lequel le roi Emanuel lui permettoit de porter dans ses armoiries une tête de Maure & la croix de l'ordre du Christ. Cette permission fut ratifiée en faveur de cette illustre famille, par Charles-Quint, en 1547.

Il ne paroît pas probable que Martin Behaim se soit ensuite trouvé davantage aux expéditions en Afri-

que (1). Il reſta à Fayal où il ſe maria en 1486, avec la fille de Job de Huerter, (Jeanne de Macedo), qui en 1489, lui donna un fils, Martin III.

En 1491, ou même déja en 1490, notre chevalier ſe rendit à Nurenberg, pour y voir ſa famille.

Le 3 août de l'année 1492, Colomb mit à la voile de Palos, & découvrit l'île Lucaye, appellée Guanahani, à laquelle il donna le nom de San-Salvador. Dans un ouvrage fort utile, imprimé il n'y a pas long-tems à Véniſe, on fait mention de notre Behaim, dont il y eſt dit (2) : *Sunt, qui* Colonum,

(1) Au mois de mai de l'année 1487, Pedro de Covillam & Alphonſe de Payva, partirent pour aller faire de nouvelles découvertes. Ils prirent avec eux une carte qui avoit été faite d'après une mappemonde de Calſadilla, evêque de Viſeo, bon aſtronome. Peut-être eſt-ce cette carte qui pendoit dans le cabinet de Don Emanuel, roi de Portugal, & qu'on a attribuée à notre Behaim.

En 1488, Vas da Cunha & Don Juan de Bemoin, furent expédiés pour aller conſtruire un fort ſur la rivière de Sanaga; mais cette tentative fut infructueuſe. En 1490, le roi fit partir Ruiz de Souſa pour le Congo.

(2) *Faſti Novi Orbis, & ordinationum apoſtolicarum, ad Indias pertinentium, breviarium cum adnotationibus. Opera D.* Cyriaci Morelli, *preſbyteri, olim in univerſitate Neo-Cordubenſi in Tucumania profeſſoris, Venetiis* 1776, 4, *maj. p.* 61.

alienas tabulas ſortitum Novum Orbem cogitaſſe credant, ſive confectæ ab amicæ manu ſuppeditatæ illæ ſint à Martino Andalouza *Cantabro, ab ignoti nominis Luſitano, ſive ab* Alphonſo Sanchez de Huelba, *in Bætica nato.* Le trois mars de l'année ſuivante Colomb entra à Reſtelo (aujourd'hui Belem) ſur le Tage ; mais il en ſortit bientôt, après avoir eu audience de Juan II, qui le reçut gracieuſement, & le laiſſa enſuite partir ſans aucun obſtacle pour l'Eſpagne.

Martin Behaim mit, en 1492, à Nurenberg, la dernière main à ſon globe terreſtre, qu'il avoit entrepris de faire à la requiſition des trois principaux magiſtrats de cette ville ; & en 1493 il arriva heureuſement en Portugal, & enſuite chez ſon beau-père, dans l'île de Fayal.

Le roi Don Juan II avoit une grande confiance en notre chevalier. En 1494 il l'envoya en Flandres auprès de ſon fils naturel, le prince George, à qui il auroit deſiré de laiſſer ſa couronne, qui néanmoins paſſa à don Emanuel, le fils de ſa ſœur. Behaim eut le malheur

d'être pris ſur mer, & fut conduit en Angleterre, où il fit une maladie. Se trouvant rétabli au bout de trois mois il ſe remit en mer, & tomba de nouveau entre les mains d'un corſaire qui le mena en France. Après avoir payé ſa rançon, il ſe rendit à Anvers & à Bruge, d'où il manda tous ces contretems au ſénateur Michel Behaim, ſon couſin, par une lettre du 11 mars 1494; mais qu'il n'expédia cependant que de Portugal, où il fut obligé de ſe rendre en hâte.

Après la mort du roi Don Juan, arrivée le 25 octobre 1494, je ne trouve plus rien de Behaim juſqu'en 1506, qui eſt l'année de ſa mort. Il faut que depuis cette époque il n'ait plus entretenu de correſpondance épiſtolaire; ayant alors reçu de ſa famille tout ce qu'il pouvoit en prétendre.

L'empereur Maximilien a rendu à Martin Behaim ce témoignage honorable : *Martino Bohemo nemo unus Imperii civium magis umquam peregrinator fuit, magiſque remotas adivit orbis regiones.*

Cependant on continuoit à faire de grandes découvertes. Vaſco de Gama doubla, en 1496, le cap de Bonne-Eſpérance.

En 1499, Don Emanuel (né en 1469, & mort en 1521) *auſpicatus orientes conquiſitionem* Vaſcum Gamam, *expeditioni, claſſique ſumma cum poteſtate præfecit*, &c. (1).

Vincent Yanès Pinzon avoit déja fait, le 24 janvier 1500, la découverte du cap *da Conſolaçaon* ou de Saint Auguſtin; & peu de tems après celle de l'embouchure du Maragnon, autrement appellé la rivière des Amazones (2).

1500. *In ſecunda deinde expeditione*, Petro Alvaro Caprali *præfecto patefacta ex occurſu eſt Sanctæ Crucis terra, quæ vulgato nomine appellata Braſilia* (3).

---

(1) P. Antonii Vaſconcelli, *S. J. Anacephalæoſes, i. e. ſumma capita actorum regum Luſitaniæ. Antv.* 1621. 4. *fig. pag.* 265.

(2) Voyez P. Emmanuel Rodriguez, *S. J. Relacion del Marannon y Amazonas.*

(3) Vaſconcellos *Anacephalæoſes*, &c.

Cabral découvrit le Bréſil le 24 avril 1500 (1).

Le roi Don Emanuel fit partir Améric Veſpuce, en 1501, pour aller faire de nouvelles expéditions dans la mer du Sud. Ce navigateur eut le bonheur de faire, le premier avril 1502, la première découverte (2) de la côte de la province connue aujourd'hui ſous le nom de *Terra Firma.*

En 1505, Pierre de Anaya fit connoître le Monomotapa aux Portugais.

Il paroît que, depuis ſon retour, Martin Behaim avoit renoncé à toute entrepriſe nouvelle, & cela principalement à cauſe de ſon âge avancé.

---

(1) Barros, *Dec. I, Lib. IV, cap.* 2, Cyr, Morelli, *S. J. Faſti Novi Orbis, p.* 10.

(2) M. de Murr ſe trompe ſans doute ici; car, ſuivant les meilleurs hiſtoriens, ce furent Rodrigue de Baſtidias & Jean de la Coſa qui, en faiſant voile directement vers l'Oueſt, arrivèrent les premiers à la côte de Paria, & ſuivant toujours la même direction, découvrirent la province de *Terra Firma*, depuis le cap Vela juſqu'au golfe de Darien. Il eſt vrai que Veſpuce prit, ſans le ſavoir, la même route, & fit les mêmes découvertes, mais ce ne fut qu'après les deux navigateurs que nous venons de nommer. *Note du Traducteur.*

En 1506 il se rendit de l'île de Fayal à Lisbonne, où il mourut le 29 juillet de la même année (1), ainsi que cela est prouvé par des pièces authentiques. C'est donc par erreur que cet événement est reculé au 15 juillet 1507 sur les armoiries mortuaires que son fils Martin a fait placer, en 1519, à la droite du grand autel dans le chœur de l'église de Sainte Catherine, à Nurenberg (2). Martin Behaim est enterré dans l'église des Dominicains à Lisbonne.

La famille de Behaim possède un ancien portrait de Martin de Behaim. Un autre portrait en pied, moins ancien, porte cette inscription : *Martinus Bohemus, Noriberg. Eques, Serenissimorum Johannis II. & Emanuelis, Lusitaniæ Re-*

---

(1) Martin Behaim étoit né au moins en 1436; par conséquent, il avoit soixante dix ans lorsqu'il mourut.

(2) On lit sur cet écu des armoiries de Behaim : 1507, *Pfintztag. nach. Jacoby. 29 juli. Starb. der. Gestreng. und. vest. her.* Martin Behaim. *Ritter. im kynckreich. Zw. Portugal. dem. Gott. Gnedig. Sey.* Les armes de la famille de Behaim, sont un écu tierce-feuille (*Scutum Trifolinum*) d'argent, portant trois ogoësses parsémées d'étoiles d'argent.

gum Thalaſtus, & Mathematicus inſignis. Obiit 1506. *Liſabonæ* (1).

---

(1) Doppelmayr a mis le portrait de Martin Behaim ſur la mappemonde qu'il a donnée de ſon globe dans un ouvrage Allemand, intitulé : *Nachricht von Nurenbergiſchen Mathematicis und Kuenſtlern*, *Tab. I*, *Note du Traducteur.*

DE LA CRITIQUE,

Fondée ſur le ſentiment intérieur

par M. ***.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

IL eſt fort rare que des ouvrages peu volumineux offrent un choix d'obſervations auſſi importantes, & d'une utilité auſſi générale qu'on en trouve dans les *Réflexions critiques ſur la Poéſie & ſur la Peinture* de M. l'abbé du Bos. Cet auteur eſt le Quintilien des François. La grande préférence qu'il accorde à la critique fondée ſur le ſentiment, à l'excluſion de la critique d'analyſe à laquelle préſide l'eſprit, doit néceſſairement bleſſer tous ceux qui font un métier de cette dernière; & il n'eſt pas douteux qu'ils chercheront avec empreſſement à tirer parti de tout ce qui, dans ſon parallèle, peut choquer les idées reçues. Il ne ſera donc pas tout-à-fait inutile de défendre l'honneur de cet eſtimable écrivain, en expliquant ſes principes de manière à en conſtater la juſteſſe,

ainſi que lui-même a paru les déterminer ailleurs. Ce ſera une eſpèce de ſupplément, deſtiné non à corriger cet auteur, (car ſon excellente doctrine mérite d'être généralement adoptée), mais à indiquer des applications, & à donner une idée juſte de ſon opinion, qui, au premier coup-d'œil, peut paroître extraordinaire.

Voici comment l'abbé du Bos s'exprime (*T. II. p.* 347. *édition de Paris*, 1770).

» Il eſt vrai de dire qu'un ouvrage, où » les règles eſſentielles ſeroient violées, » ne ſauroit plaire. Mais c'eſt ce qu'on » reconnoît mieux en jugeant par l'im- » preſſion que fait l'ouvrage, qu'en » jugeant de cet ouvrage ſur les diſ- » ſertations des critiques, qui con- » viennent rarement touchant l'im- » portance de cette règle. Ainſi le » public eſt capable de bien juger » des vers & des tableaux, ſans ſa- » voir les règles de la poéſie & de la » peinture; car, comme le dit Cicé- » ron (1), *Omnes tacito quodam ſenſu* » *ſine ulla arte aut ratione, quæ ſint*

(1) *Cicero, de Oratore, lib.* 3.

» *in artibus ac rationibus prava aut recta;*
» *dijudicant.* Tous les hommes, à l'aide
» du ſentiment intérieur qui eſt en
» eux, connoiſſent, ſans ſavoir les
» règles, ſi les productions des arts
» ſont de bons ou de mauvais ouvra-
» ges, & ſi le raiſonnement qu'ils
» entendent, conclut bien ». Plus haut, (*p.* 339) cet auteur dit: « Non-
» ſeulement le public juge d'un ou-
» vrage ſans intérêt, mais il en juge
» encore ainſi qu'il en faut décider
» en général, c'eſt-à-dire, par la
» voie du ſentiment, & ſuivant l'im-
» preſſion que le poëme ou le tableau
» font ſur lui ».

Quiconque a réfléchi avec attention ſur les révolutions que les ouvrages de l'art ont éprouvées dans tous les tems & dans tous les pays, aura remarqué que les opinions à leur égard ont toujours été partagées, ou, ce qui revient au même, que Virgile a trouvé autant de froids amis, que de zélés admirateurs. Si tous les hommes naiſſent avec le ſentiment du beau; ſi tous peuvent, en effet, ſentir le mérite de l'Enéide, il faut croire que beaucoup d'entr'eux étouffent la voix de leur

cœur, ou qu'ils ſoient au moins coupables d'une partialité injuſte ; quoique l'abbé du Bos prétende qu'ils n'en ont point. Comment pourra-t-on expliquer cet énigme ?

Examinons la choſe avec impartialité & ſans préjugé. Les hommes n'ont pas toujours, peut-être même très-rarement, ce vif ſentiment du beau & du parfait, qu'on leur ſuppoſe communément.

Non quivis videt immodulata poemata judex.
HOR.

Et quand même ils l'auroient, il n'eſt pas moins vrai que les impreſſions produites par l'objet qu'ils trouvent beau, diffèrent généralement entr'elles. Il y a une diverſité infinie dans la manière d'être affecté & de ſentir : l'un préfère le badinage naïf d'une chanſon anacréontique au vol hardi d'une ode d'Horace, ou à la marche plus douce d'une élégie de Tibulle ; la majeſté & la profonde mélancolie de la tragédie charment un autre ; les paſſions ſublimes de l'épopée, les ris de la comédie, la ſatyre, le roman ont auſſi leurs partiſans. Or, peut-on déſigner

déſigner tous les goûts ? Si le ſentiment du beau étoit général & donné à tous les hommes, la reſſemblance de leurs goûts ſeroit parfaite ; & affectés tous au même degré, ils s'attacheroient aux mêmes parties de l'art : mais le tempérament, l'habitude, & mille circonſtances locales établiſſent cette grande diverſité. Il ne faut donc pas eſpérer de voir jamais dominer ce goût général, qui découvrira le beau, quelque ſoit le coſtume ſous lequel il puiſſe ſe préſenter. Un exemple ſuffira pour le prouver. Une tragédie angloiſe affectera-t-elle autant un François ou un Italien, qu'un Anglois & un Allemand ? L'organiſation de ces peuples eſt auſſi différente que l'air qu'ils reſpirent. Beaucoup de François liſent les romans de Fielding & de Richardſon avec une indifférence qui étonne le lecteur allemand. Les lettres de Fanny Buttler & de Catesby, par Madame Riccoboni plairont davantage aux François que celles de Miſs Byron & de Clariſſe Harlowe. C'eſt préciſément le contraire chez nous. Mais aurions-nous pour cela le droit de blâmer cette nation de la préférence qu'elle donne à Ra-

cine ſur Shakeſpeare? Ce ſeroit lui en vouloir de ce qu'elle ſe refuſe à des ſenſations forcées, contraires au ſyſtême de ſon genre nerveux, & au climat qu'elle habite. Il eſt prouvé que la ſenſibilité du François eſt plus facile à émouvoir que celle de l'Allemand : le haut tragique plonge celui-ci dans une douce mélancolie ; il devient inſupportable à l'autre.

Les hommes diffèrent non-ſeulement entr'eux par la manière de ſentir ; mais il en exiſte auſſi beaucoup, qui, par toutes ſortes de moyens, ſont parvenus à ne plus s'affecter de rien. Je connois des érudits qui ſe font gloire de mépriſer tout ce qui peut émouvoir. Ils ne liſent les poéſies de Haller que pour démontrer que ſes idées & ſes raiſonnemens ſont faux ; & une ode ne ſauroit mériter la plus légère attention de leur part, à moins qu'elle ne contienne leur panégyrique. Dans tous les lieux où des érudits de ce genre donnent le ton, il eſt auſſi rare de trouver les œuvres de Geſner dans la main du jeune homme, qu'ailleurs ceux de Dun & de Scot dans celle du beau ſexe. Il faut ranger dans cette claſſe

tous ces commentateurs des anciens, qui, supérieurement versés dans la connoissance des mots, n'ont aucune idée, ni aucun sentiment du beau & du goût. On connoît l'épigramme par laquelle Haller tourne ces Messieurs en ridicule. Il en est de même de ceux qui en voient dans le monde que les honneurs & l'intérêt :

Centuriæ seniorum agitant expertia frugis.
HOR.

Uniquement sensibles à ce qui flatte leur sotte vanité ou leur sordide avarice, ils sont nuls pour tout le reste.

Qu'on défalque à présent cette somme de celle qu'on nomme le public, & il en restera peu de chose : encore n'avons-nous pas tout dit.

Il fut un tems où Hans Sachs (1)

(1) Ce poëte allemand, cordonnier de son métier, étoit né à Nurenberg en 1494, & mourut dans cette ville en 1576. Outre trente-sept pièces de théâtre, il a composé, en quarante-deux ans, 6048 pièces de poésie de tous genres, ainsi que nous l'apprend Morhoff dans son *Traité de la langue & de la poésie Allemande, chapitre 7* ; sans compter ses manuscrits qui sont considérables. Ce poëte avoit du génie, de la facilité & de la clarté

étoit regardé en Allemagne comme le plus grand poëte de l'Europe : eſt-il poſſible que le ſentiment des hommes puiſſe être auſſi groſſier ?

A une autre époque Lohenſtein (1) réunit tous les ſuffrages. Il fallut imiter ſon ſtyle fade & précieux pour plaire. Comment ſe peut-il que le goût des hommes ſoit auſſi dépravé ?

---

dans ſa diction, de ſorte qu'on lit encore avec plaiſir ſes productions. Il avoit eu pour maître en poéſie Léonard Nunnenbeek, maître-chantre de Nurenberg. Ses œuvres complètes ont été imprimées à Nurenberg par George Weller, en cinq volumes *in-folio*, depuis 1370 - - 79. *Note du Traducteur.*

(1) Daniel Gaſpar Lohenſtein étoit né en 1638, conſeiller & ſyndic de la ville de Breſlau. Ce poëte a eu de fort belles idées, mais elles ſe trouvent perdues ſous un amas de froides allégories, de tirades quinteſſenciées, d'obſcures applications, d'un ſtyle figuré, & d'un vain étalage d'érudition claſſique. Dans ſes pièces de théâtre, ſes perſonnages raiſonnent & diſſertent plus qu'ils n'agiſſent, & ſe perdent, dans des momens vraiment tragiques, dans des lieux communs de morale & d'ennuyeuſes métaphores; de manière qu'on oublie les acteurs pour entendre déclamer le poëte. Il eſt également original comme proſateur; mais cependant moins inſupportable que dans ſes vers. Son *Arminius* eſt un roman héroïque & politique, qui, aux défauts ordinaires de Lohenſtein, joint celui d'être d'une longueur aſſomante. Il y a cependant quelques beaux tableaux & d'un ſtyle mâle & concis. Les œuvres complètes de Lohenſtein ont été imprimées à Breſlau en 1701. *Note du Traducteur.*

On peut répondre à la première queſtion, que les hommes ſe contentent du mauvais & du médiocre, juſqu'à ce que leur goût ſoit épuré par de meilleurs ouvrages; mais que répondre à la ſeconde? Peut-on trouver des beautés dans ce qui révolte naturellement? Ce juge intérieur eſt-il ſi variable, que le beau & le laid lui cauſent une ſenſation également vive & agréable? Je ne m'étonne pas que Milton ait été plus généralement goûté chez nous après la lecture des ouvrages de Gunther (1). Cet auteur, malgré ſes défauts, n'étoit pas ſans mérite, & de ſon tems on ne connoiſſoit rien de mieux, ſi ce n'eſt peut-être les ouvrages d'Opitz (2) &

(1) Jean Chrétien Gunther, né en 1695 à Striegau, en Siléſie, ſur la fin du ſiècle paſſé, joignoit à un heureux génie beaucoup de talent pour la poéſie qui fit le malheur de ſa vie; car ſon père, qui le deſtinoit à l'état de médecin, le voyant toujours occupé des muſes, l'abandonna & le laiſſa périr de miſère à l'âge de vingt-huit ans. On admire ſur-tout de lui une ode ſur la victoire que le prince Eugène remporta ſur les Turcs; elle ſe trouve traduite à la ſuite de quelques éditions du célèbre Jean-Baptiſte Rouſſeau. Il a auſſi écrit cinq tragédies. *Note du Traducteur.*

(2) Jean Opitz, qui, par ſon génie & ſes connoiſſances étendues, a mérité le ſurnom de grand,

de quelques autres écrivains, dont le langage ſuranné rendoit la lecture fatigante. Mais que la réunion de toutes les extravagances qu'on trouve ſeulement aux petites maiſons, & le galimathias qui caractèriſent les écrits de Lohenſtein, aient pu leur mériter l'admiration générale, eſt, en vérité, un problême ſi extraordinaire, qu'il me paroît difficile à réſoudre. Dira-t-on qu'une nation entière a été le jouet d'une cabale ? Les nations les plus barbares n'ont rien d'auſſi déraiſonnable, ni rien d'auſſi révoltant que le ſont les écrits de Lohenſtein. On connoît la noble ſimplicité de leurs chanſons qu'on admire encore aujourd'hui. Que faut-il par conſéquent penſer du public allemand, qui, à l'époque dont il s'agit, ſe regardoit comme une nation civiliſée ?

Si les ſenſations des uns ſont ſouvent groſſières & dépravées, celles des

---

étoit né à Bunzlau, en Siléſie, en 1597. Il étoit auſſi bon littérateur qu'excellent poëte. On a de lui quatre tragédies, & un *Traité ſur la proſodie Allemande*, où il y a d'admirables règles ſur l'art dramatique. Opitz eſt mort de la peſte, hiſtoriagraphe du roi de Pologne, à Dantzick, en 1639. Ses œuvres complètes ont été imprimées pour la première fois à Strasbourg, en 1624. *Note du Traducteur.*

autres ſont beaucoup trop délicates & beaucoup trop vives. Les critiques de profeſſion fourniſſent la preuve de cette obſervation. C'eſt un défaut qui vient du jugement, & que le cœur partage enſuite. Il y a des ouvrages de génie qui exigent un eſprit vaſte & créateur ; par exemple, l'art de caractériſer les ſpectres, les magiciennes, les fées, &c. ; & les Anglois ſurpaſſent en ce genre tous les autres peuples. Que faut-il entendre par l'*art de peindre ?* C'eſt l'art de trouver dans la belle nature des traits, & de les employer de manière à produire l'impreſſion la plus vive ſur l'imagination. Cependant Horace, qui a traité ce ſujet à fond, a-t-il jamais penſé qu'on dût juger les deſcriptions des poëtes avec autant de pédanterie que ſe l'imaginent certains critiques, qui oſent refuſer du génie à Addiſon, parce qu'il ſe ſert de pluſieurs traits pour le même ſujet, ou qui blâment Pope d'avoir employé trois périodes à la deſcription des Alpes, que, ſuivant leurs idées, il auroit pu rendre en deux ? Ce qu'il y a de plaiſant, c'eſt qu'ils ſe croient les ſeuls

maîtres de l'art, parce qu'ils ſavent en quoi conſiſte l'art de peindre, & regardent avec une dédaigneuſe pitié tous ceux qui les taxent d'ignorance. Si l'on eſt curieux de connoître des ſophiſmes de ce genre de critique, qu'on liſe l'examen des œuvres de Pope, & certaines lettres critiques d'un Anglois. Beaucoup de critiques regardent l'invention comme la partie eſſentielle de l'art, quand même des ouvrages qui ne ſuppoſent pas un fort grand effort de génie, les affecteroient davantage. Une ode leur déplaît, lorſque le même déſordre que Pindare s'étoit approprié n'y domine pas. Le poëte aura beau les charmer & leur offrir avec l'enthouſiaſme le plus vrai toutes les merveilles de la nature, ils reſtent froids & indifférens; pourquoi? parce que le déſordre n'eſt pas pindarique. Raphaël eſt ſans contredit le génie le plus grand & le plus extraordinaire qui ait paru dans les tems modernes: mais s'il n'avoit dû ſa gloire qu'au talent de l'invention, le plus petit poëte pourroit la lui diſputer. Nous avons de nos jours un auteur dont les

poéſies épiques offrent par-tout un grand luxe d'imagination ; mais il n'a aucune grace dans l'expreſſion & la peinture des détails, ni aucune touche ſublime dans les traits caractériſtiques, qualités que tous les connoiſſeurs admirent dans les chef-d'œuvres de Raphaël. Faut-il s'étonner enſuite que les admirateurs les plus éclairés & les plus impartiaux de l'art liſent cet auteur avec indifférence, ou ne le croient pas digne de leur attention. Ce phénomène eſt d'autant plus frappant, que notre public eſt en état de juger du mérite de l'épopée par l'excellent poëme épique qu'il poſſède.

Je crois pouvoir me diſpenſer de nommer ici tous ceux qui n'ont aucun droit de déterminer, d'après leur ſentiment intérieur, la beauté ou la médiocrité d'un poëme.

Indoctus quid enim ſaperet, liberque laborum
Ruſticus urbano confuſus, turpis honeſto ?
HOR.

Sans cela il faudroit admettre le ſuffrage de la populace, qui de tout tems a été rejetté :

Offendunt, enim, quibus eſt equus & pater & res ;
Nec ſi quid fricti ciceris probat & nucis emtor,
Æquis accipiunt animis, donantue corona.

HOR.

La différence d'âge & de caractère en apporte auſſi beaucoup dans les jugemens des hommes.

Semper in adjunctis ævoque morabimur aptis.

HOR.

On ſera curieux de ſavoir comment il eſt poſſible de juger du vrai beau, puiſque ni la critique de diſcuſſion & d'analyſe, ni celle de ſentiment ne paroiſſent pouvoir en décider.

Il eſt inconteſtable que chaque homme eſt ſuſceptible de certaines impreſſions, ſoit qu'une perfection vraie ou apparente les produiſe. Cette ſenſibilité eſt d'abord brute & ſans culture : on peut lui donner toutes les directions, qui ne ſont pas contraires à la nature humaine. Perſonne n'ignore que, par un uſage continuel, on peut s'habituer à des choſes qui cauſent du dégoût à d'autres. Comment l'ame, ſi ſouple dans

le premier âge de l'homme, pourroit-elle oublier les impreſſions reçues dans la jeuneſſe, ſur-tout ſi les occaſions manquent d'en recevoir de meilleures? La nature humaine, tant qu'elle eſt abandonnée à ſes beſoins, ſans aucun ſecours, eſt le plus miſérable de tous les ouvrages du créateur. L'homme livré à lui-même devient un Caraïbe, un Scythe, & plus redoutable que les bêtes féroces. Que ſerions-nous ſi nos pères, ſemblables aux barbares de la Zone Torride, n'avoient connu que la guerre & les conquêtes, ſans ſe familiariſer avec des objets propres à adoucir leurs mœurs? On prit imperceptiblement du goût pour les plaiſirs de l'eſprit, & l'on commença à ſentir que la deſtination de l'homme a un but plus relevé que de pourſuivre l'aſſouviſſement des beſoins aux dépens de ſes ſemblables. Une chanſon qui offroit une petite ſcène de la nature fut d'abord l'innocente récréation d'un moment, & devint enſuite une occupation ſérieuſe, qui développa l'activité de l'ame, & fit naître l'émulation, lorſqu'on trouva l'occaſion d'en faire la comparaiſon avec les belles productions des

Grecs & des Latins. Des génies enflammés de l'amour de la gloire eſſayèrent de ſurpaſſer les anciens ; mais des eſſais répétés les engagèrent à renoncer à une entrepriſe dont le ſuccès n'étoit pas vraiſemblable ; & l'on convient aujourd'hui généralement, qu'il n'y a rien au-deſſus des ouvrages des anciens, à moins qu'on ne veuille préférer une régularité froide & exempte de défauts au vrai beau préſenté ſous la forme la plus aimable.

Exemplaria Græca
Nocturna verſate manu, verſate diurna.
HOR.

« Les autels des anciens ſont encore » ornés de guirlandes fraîches, qu'au» cune main profane ne pourra flé» trir : ils ſont à l'abri des flammes, » des ravages de la guerre, & des » fureurs de l'envie plus cruelle en» core ; le tems même, qui détruit » tout, les a reſpectés. Voyez les ſa» vans de toutes les nations y brûler » de l'encens ; entendez les hymnes qui » y retentiſſent dans toutes les langues ! » Etudiez ſans ceſſe les ouvrages

» d'Homère, qu'ils faſſent toujours
» vos délices; liſez-les pendant le jour,
» & qu'ils ſoient l'objet de vos médi-
» tations pendant la nuit. Formez-y
» votre jugement, cherchez-y vos règles,
» & pourſuivez la trace des Muſes juſ-
» qu'à leur origine. En liſant le texte
» comparez-le toujours à lui-même, &
» la Muſe de Mantoue vous en don-
» nera le commentaire ».

POPE.

Si ces réflexions rapides ſont exactes, on trouvera que la véritable critique n'eſt autre choſe que le ſentiment du beau épuré & formé d'après les grands modèles des anciens, ou, en d'autres mots, *le goût de comparaiſon*. Le ſentiment naturel du beau, une étude approfondie des anciens, un jugement ſain qui fait apprécier en quoi & combien les modernes ſe rapprochent de la perfection des anciens, la facilité acquiſe de diſcerner la beauté dans les ouvrages par ce tact intérieur qu'on nomme le *ſentiment ſavant*: voilà les qualités néceſſaires à un véritable critique; & ſes arrêts doivent faire loi, quand même il ne pourroit pas rendre

raiſon du mouvement intérieur qui les détermine. Il y a eu des critiques qui, avec leurs démonſtrations ſavantes, ont voulu claſſer tout ce qui doit être regardé comme beau, mauvais & médiocre. On s'eſt permis de douter de leur infaillibilité, & le ridicule fut la récompenſe de leur ſot orgueil. L'abbé du Bos a raiſon : le ſentiment intérieur, perfectionné & épuré, doit ſeul décider du beau dans les productions de l'art.

Tout ce que je viens de dire de la critique de ſentiment ſe rapporte aux beautés de détail : les beautés de l'enſemble, l'invention du ſujet, la belle ordonnance des parties, le beau déſordre plus ou moins caché, ſelon que le poëme demande plus ou moins d'enthouſiaſme ; toutes ces qualités appartiennent à la diſcuſſion de l'eſprit ; cependant avec cette reſtriction, que celui-ci ne doit rien approuver de ce que le ſentiment rejette. Le jugement, bien loin d'être ſéparé du ſentiment, en augmente plutôt la vivacité. On peut hardiment conclure, qu'un eſprit foible & borné a auſſi une ſenſibilité analogue à ſes facultés. Il ne ſuffit pas que le jugement apperçoive une

perfection, mais il faut auſſi que cette perfection occupe la ſenſibilité du cœur. Par conſéquent il ne ſeroit pas déplacé de ſoutenir que perſonne ne peut juger de la perfection de l'art dans tous ſes rapports, à moins que d'être né avec le génie qu'il exige. Au moins le Batteux de l'Allemagne (1) dit, en parlant de la belle naïveté : « La nature doit la donner »; j'ajouterai, la nature doit auſſi donner la faculté de la ſentir. Pope ſoutient, comme une choſe décidée, dans ſon *Eſſai ſur la Critique*, « Qu'un criti- » que parfait doit lire les ouvrages » d'eſprit avec celui de ſon auteur ». Ce même poëte place les beautés de l'enſemble dans leur effet. « Il en eſt » de l'eſprit, comme de la nature : ce » qui touche notre cœur n'eſt pas l'exac- » te ſymétrie des parties iſolées ; ce » n'eſt ni une lèvre ni un œil que » nous appellons beauté, mais la *force* » *réunie* & *l'effet* de toutes les parties » priſes collectivement ».

Lorſque la beauté de l'enſemble ſe rencontre avec les beautés de détail,

(1) M. Sulzer.

alors le poëme en devient plus parfait; mais quand cette réunion n'a pas lieu, les beautés de l'enſemble l'emportent ſur les beautés de détail, & dans ce cas le poëme eſt médiocre; ou celles-ci l'emportent ſur les premières, & alors il doit être à l'abri de la critique; à moins que des beautés ou des défauts extraordinaires ne faſſent une exception. Mon opinion à cet égard eſt fondée ſur ce que les beautés de l'enſemble charment ſeulement l'eſprit, & celles de détail le cœur, pour lequel la poéſie paroît être proprement deſtinée. Par exemple, la fable de *Zaïre* eſt bien conduite; cependant l'effet en eſt foible, lorſqu'on la compare aux meilleures tragédies anciennes & modernes, & quand on réfléchit ſur les beautés dont elle étoit ſuſceptible. D'après l'opinion d'un critique moderne, cette tragédie eſt médiocre en comparaiſon de *Hamlet* ou du *Roi Lear* de Shakeſpeare, dont les plans ſont néanmoins très-irréguliers. Je ne dois plus rien ajouter à ce ſujet, parce que l'eſtimable auteur des *Lettres ſur les Senſations* (1) m'a devancé dans cet

(1) Ouvrage de Moïſe Mendelſohn, dont nous ouvrage,

ouvrage, qu'à juſte titre on peut regarder comme un ſupplément très-intéreſſant aux réflexions critiques de l'abbé du Bos.

Il eſt très-certain que les productions de génie paſſeront à la poſtérité, & que leur réputation, juſtement méritée, augmentera d'âge en âge ; néanmoins il arrive ſouvent qu'ils ne ſont pas accueillis dans le tems qu'ils paroiſſent. L'abbé du Bos diſcute avec beaucoup de ſagacité les cas où cela arrive, & j'y renvoie mes lecteurs. J'obſerverai ſeulement, d'après l'expérience, que des critiques très-éclairés & doués de toutes les qualités requiſes tombent auſſi dans cette faute. Rien ne paroît ſi facile que de trouver le point de vue ſous lequel il faut enviſager & juger un poëme ; cependant quelle eſt la cauſe de tant de fauſſes critiques, ſi ce n'eſt la difficulté de ſaiſir ce point de vue avec le ſecours ſeul du jugement. *La Pharſale* de Lucain a eu les honneurs de l'épopée, & les *Lettres des Morts* de Wieland

---

donnerons la traduction dans un des premiers volumes ſuivans de ce *Recueil*. *Note du Traducteur.*

ont été regardées comme des poëmes didactiques, quoiqu'en ſuivant la voix du ſentiment, on auroit pu trouver facilement que l'eſprit créateur qui règne dans ces lettres les rapproche davantage du poëme épique. Il faut cependant obſerver qu'une critique de ce genre, quoique fauſſe dans ſon application, eſt au moins juſte pour le fond. Un poëme peut avoir des défauts ; le ſentiment les diſcerne avec vérité & juſteſſe ; mais l'eſprit, en voulant les diſcuter & les analyſer ſe trompe. De là vient le peu d'accord qu'on remarque ordinairement dans les déciſions des critiques de profeſſion ; parce qu'en appercevant les défauts d'un poëme, chacun les attribue à une cauſe différente. Les *Lettres des Morts* de Wieland ſont, en général, médiocres. Le *Sentiment ſavant* en juge ainſi, mais non pas l'eſprit. La diverſité dans les déciſions des critiques vient probablement de ce qu'ils pouſſent trop loin les comparaiſons, en ſe perſuadant que tout ce qui n'a pas ſon type dans les productions des anciens doit être eſſentiellement mauvais : ſouvent auſſi ils croient qu'un ouvrage n'a pas

toutes les beautés dont il eſt ſuſceptible ; ou ils y trouvent des défauts, ſans avoir conſidéré ſi leurs beautés imaginaires conviennent au ſujet & aux ſituations. En un mot, ils décident ſans examen, & ſans s'être mis en état, par une lecture réfléchie, de juger l'ouvrage dans ſon enſemble. Ainſi ce n'eſt pas le ſentiment qui ſe trompe en eux, mais l'eſprit qui ſe refuſe à en ſuivre l'impulſion.

Les critiques ne ſont jamais plus ſujets à ſe tromper qu'en voulant rendre raiſon des cauſes des impreſſions, & en déduire des principes.

Grammatici certant, & adhuc ſub indice lis eſt.
HOR.

Quoiqu'on en diſe, il y a peu de règles exactes & inconteſtables ; elles peuvent tout au plus ſervir à ceux qui, au défaut du ſentiment intérieur, veulent s'appuyer ſur la déciſion des critiques. Dans la peinture il y a une ligne de beauté d'après laquelle on peut, à la rigueur, juger du contour d'une figure ; mais le peintre qui ſe borneroit à ſuivre cette ligne ſans étu-

dier les ouvrages des grands maîtres, ne rendroit jamais dans ſes productions ni l'ame, ni la grace, ni l'expreſſion vraie de la nature. Le génie s'enrichit des tréſors des anciens & de la nature ; plus il en répand dans les ouvrages, & plus ils ont de mérite. Perſonne n'oſera l'accuſer de plagiat. Raphaël n'auroit peut-être jamais exprimé la majeſté de Dieu, ſi Michel-Ange ne lui en eût pas fourni l'idée. Il en ſentit toute la ſublimité, & l'agrandit encore par la force de ſon génie. On trouve cette anecdote intéreſſante dans notre auteur, T. II. p. 48.

Je ſuis bien éloigné de condamner toute eſpèce de diſcuſſion ſur les productions des arts. Il y a des génies, qui, quoique propres à un ſeul genre de poéſie, ſont cependant doués d'un ſentiment exquis pour le beau en général. Leurs obſervations, celles mêmes qui ſont haſardées, ne laiſſent pas que d'être intéreſſantes. La force créatrice de leur ame vivifie toutes leurs réflexions, qui enrichiſſent ſouvent le domaine de l'art. Mais il y a des gens qui ne ſont que de froids diſſertateurs, & qui réduiſent

en ſyllogiſmes toutes les idées du beau. Ces critiques, en raiſonnant ainſi à tort & à travers des productions de l'art, cherchent à en impoſer à la multitude par les mots ſcientifiques avec leſquels ils traveſtiſſent la nature & le génie. Un de ces enchanteurs explique par l'exemple des Liliputiens la doctrine d'Ariſtote, de l'exiguité des objets, en tant qu'ils ſont au-deſſous de la beauté. Découverte ſublime qui élève ſon inventeur au-deſſus d'Ariſtote même.

On a remarqué que l'abbé le Batteux ſe trompe preſque toujours lorſqu'il s'aviſe de raiſonner; il auroit été bien plus curieux de faire voir qu'en pareils cas il ne s'étoit pas trompé. Qu'on me montre un critique dont les déciſions ſoient ſûres & exactes, lorſqu'elles ne ſont pas fondées ſur l'expérience & le ſentiment intérieur. Si l'ouvrage de l'abbé le Batteux ne contenoit que ſes réflexions philoſophiques, perſonne ne le liroit. L'auteur, doué de la ſenſibilité la plus exquiſe, intéreſſera encore ſes compatriotes, lorſque le raiſonneur ſera oublié depuis long-tems.

Je ſuis bien éloigné de croire qu'un

poëte qui réunit le ſuffrage du grand nombre, acquiert par-là des droits à l'immortalité. Un poëme fait ſouvent fortune pendant quelque tems, parce que le public, n'ayant aucun terme de comparaiſon, eſt incapable de l'apprécier. Je ſoutiens, avec l'abbé du Bos, qu'aucun critique ne peut prononcer ſur le mérite d'un bon ouvrage, s'il n'eſt pas guidé par un ſentiment délicat, épuré par la lecture des anciens. On ne lit jamais un ouvrage digne de l'immortalité ſans y découvrir de nouvelles beautés; lorſqu'on s'eſt familiariſé avec celles qui frappent au premier coup, on en découvre mille autres cachées que la vive impreſſion des premières ne permettoit pas d'appercevoir. Plus on lit un pareil ouvrage, plus il touche & plus il plaît. Je vais finir par un paſſage de mon auteur, T. II, p. 456: « La » vénération pour les auteurs du ſiècle » de Platon a toujours ſubſiſté dans la » Grèce, malgré la décadence des ou» vriers. On admiroit encore ces au» teurs comme de grands modèles, » deux mille ans après qu'ils avoient » écrit, & quand on les imitoit ſi peu.

» Virgile, Horace, Cicéron & Tite-
» Live ont été lus avec admiration,
» tant que la langue latine a été une
» langue vivante, & les écrivains qui
» ont compoſé cinq cens ans après ces
» auteurs, & dans le tems où le ſtyle
» latin étoit déja corrompu, en font
» encore plus d'éloge qu'on n'en avoit
» fait du tems d'Auguſte ». K.

ALLÉGORIE

Sur la diſpute de préſéance entre les Belles-Lettres & les Beaux-Arts,

PAR M. KLOPSTOCK.

TRADUITE DE L'ALLEMAND.

LES Belles-Lettres & les Beaux-Arts avoient ſouvent ſollicité le Goût, de décider leur ancienne querelle au ſujet de la préſéance ; mais il eut toujours l'adreſſe de différer ſon jugement. L'expoſition d'un poëme & d'un tableau dans ſon temple, échauffa la diſpute plus fortement que jamais, & le juge ne trouva plus aucune défaite. On dit que des regards curieux jettés par lui ſur le poëme dans le tems où il devoit s'occuper de l'examen du tableau, avoient reveillé l'ancienne animoſité des deux parties, & il fut contraint de leur permettre de plaider leur cauſe.

La Peinture, l'Architecture, la Gravure & la Muſique, chargèrent la

Sculpture de défendre leurs droits.

La Philoſophie, non celle qui, dans les tems modernes, ayant fait divorce avec les Belles-Lettres, enſeigne des choſes inutiles dans de gros volumes qu'on ne lit pas ; qui ne ſacrifiant jamais aux Graces, s'explique dans un ſtyle barbare ; mais la Philoſophie dont Socrate fut le favori, porta la parole pour elles & au nom de la Poëſie, de l'Eloquence & de l'Hiſtoire.

Les Belles-Lettres ayant conſenti que la Sculpture parlât, elle commença en ces termes.

Notre Juge nous permettra ſans doute de faire mention du reproche qu'on lui fait d'être quelquefois incertain ſur l'objet qui forme la conteſtation dont-il s'agit ici. Comme nous n'avons aucune part à ce reproche, nous ſommes d'autant plus fondées à nous flatter qu'il prononcera en notre faveur. En effet, nos droits ſont établis ſur des titres inconteſtables. Tes favoris, les amateurs & connoiſſeurs du beau, en parcourant les villes honorées de ta protection particulière, ne s'y arrêtent-ils pas uniquement pour admi-

rer nos productions ? C'eſt à nous que les cités doivent leur illuſtration. Ce ne ſont point les propriétaires de ces ſomptueux palais enrichis de nos tréſors qui arrêtent le voyageur : qu'il en eſt peu qui ſoient dignes de ſon attention ! Mais l'œil du connoiſſeur ſe fixe avec complaiſance ſur l'ordonnance & les belles proportions de l'Architecture ; il admire tour à tour le pinceau créateur de la Peinture, le ſuave & fier burin de la Gravure, & le ciſeau qui, dans ma main, anime le marbre. Il y rencontre auſſi notre compagne la Muſique, qui ſeule a le droit de le retenir par ſon harmonie mélodieuſe ; mais bientôt il s'empreſſe de parcourir les jardins embellis par Vénus & les Graces, ou de retourner dans la galerie qui lui offre la nature fidellement rendue dans les ouvrages de l'art. L'aſpect d'un magaſin de livres, peut il procurer à l'amateur du beau des jouiſſances auſſi délicieuſes ? Il y voit enſevelis dans la pouſſière des ouvrages prétendus immortels, triſtes monumens des écarts ou des inutiles efforts de l'eſprit humain, que la ſeule pénurie des auteurs

ou leur infatiable avidité reprodruit périodiquement ſous de nouvelles formes & dans d'autres langues. Cependant, malgré ces ruſes, ils ne trouveroient pas des acheteurs, ſi la Gravure ne daignoit pas les orner des productions de ſon burin. D'ailleurs rien de ſi commun qu'un livre; le bas prix le met à la portée de tout le monde; & à quoi peut-il ſervir ſi ce n'eſt à charmer l'oiſiveté, & à offrir des idées ſouvent fauſſes au lecteur qui, par ſes propres réflexions, parviendroit plus ſûrment à découvrir la vérité. Que nos ouvrages ſont infiniment plus utiles! L'Architecture rend les habitations des hommes agréables par les commodités & le luxe qu'elle ſait y diſtribuer avec goût. La Sculpture, la Peinture & la Gravure immortaliſent le génie & les grands hommes de tous les états. Conſerveroit-on le ſouvenir des bienfaiteurs de l'humanité, ſi dans les places publiques, dans les collections des arts & même dans les demeures des particuliers nous n'offrions pas ſans ceſſe leurs vivantes images à l'admiration & à la reconnoiſſance

des hommes ? Le plaiſir & la gayeté ſeroient bannis de la terre ſi la Muſique ne les y fixoit pas par ſes chants mélodieux & par ſes harmonieux concerts. L'homme le plus farouche en eſt touché ; & c'eſt ſon pouvoir enchanteur qui adoucit ſes mœurs en developpant la ſenſibilité de ſon ame. Une modeſtie deplacée nuiroit à notre cauſe : diſons donc hardiment, qu'à tous égards nous méritons la préférence ſur nos rivales. Les fleurs dont avec une main libérale nous parſemons la route épineuſe de la vie, ne ſe fanent jamais, & leur charme en embellit tous les âges. Mieux que nos rivales, nous imitons la nature ; nos productions agiſſent directement ſur les ſens, & par leur ſecours nous occupons agréablement l'imagination & le cœur. La vérité donne un nouveau charme à nos imitations ; tandis que le Belles-Lettres font de pénibles efforts pour copier foiblement la nature ; elles travaillent uniquement pour le cœur & l'imagination : c'eſt la vivacité de celle-ci qui doit achever le tableau. Mais ne nous égarons point dans des recherches philoſophi-

ques ſur le mérite de ce précieux avantage qui diſtingue nos productions. Il ſuffit que cet avantage exiſte, & que tout le monde le reconnoiſſe ; leſtime que l'on nous accorde eſt au moins égale à celle dont les Belles-Lettres peuvent ſe glorifier, & ſouvent même nous l'emportons par le nombre & l'importance des ſuffrages. Nous reprochera-t-on peut-être que nous ſentons moins puiſſamment que nos rivales le prix de la gloire ; ſans doute elle nous anime dans nos travaux ; mais, à leur exemple, il nous ſera permis de l'allier à l'utilité ; c'eſt un motif de plus pour exciter l'émulation, & ſouvent nos chef-d'œuvres, en multipliant nos ſuccès, ajoutent auſſi à notre fortune.

La Philoſophie prit à ſon tour la parole & dit : Nos rivales viennent de ſoutenir leur prétention avec une vivacité & une hauteur dont une bonne cauſe, plaidée devant un juge tel que le nôtre, ne devroit pas avoir beſoin. En général, elles ne diſconviendront pas, qu'en tout tems nous leur avons rendu plus de juſtice que nous n'en avons éprouvé de leur part. Le génie

néceſſaire à la production de leurs ouvrages agit dans un cercle plus étroit, & n'a peut-être pas cette élévation qui caractèriſe celui qui nous anime. Il nous paroît au moins, que cette obſervation ſeule pourroit juſtifier le ton arrogant de leur apologie. Nous penſons plus noblement, & loin de méconnoître leur mérite, nous allons rapporter ce qu'elles auroient encore pu faire valoir en leur faveur.

La Religion peut devenir beaucoup plus impoſante par le ſecours des Beaux-Arts, & ſes vérités ſublimes rendues, pour ainſi dire, ſenſibles dans leurs productions, agiſſent avec plus de force ſur le cœur des hommes.

Les ſujets que la Sculpture & la Peinture prennent dans l'hiſtoire ſainte pour en orner les monumens ſacrés qu'élève l'Architecture, excitent & entretiennent la piété. La Gravure ne peut pas ſe montrer ſur une ſcène auſſi vaſte, mais en agiſſant dans une ſphère plus étroite, ſes ſuccès ſeront plus multipliés ſi ſes repréſentations uniſſent l'expreſſion à la vérité. Et combien la Muſique ne peut-elle pas élever l'ame dans les temples, lorſque

dépouillée des ornemens ſuperflus ; elle parle au cœur par une mélodie touchante & ſimple, en déployant toutes ſes reſſources pour célébrer dignement le ſublime objet de ſes chants !

Malgré cette juſtice impartiale que nous aimons à rendre à notre partie adverſe, nous croyons cependant mériter la préférence, & nous allons établir les titres qui nous en rendent dignes.

Nos rivales prétendent être plus belles que nous. La ſagacité de notre juge rend même à cet égard toute diſcuſſion inutile. Les effets produits par la beauté ſont certaines perceptions & ſenſations agréables, dont la vivacité, la fineſſe & la force déterminent les différentes nuances du beau. En prouvant que nous produiſons ces mêmes effets avec plus de ſuccès, & en obſervant que la ſomme de nos moyens dans ce qui eſt ſuſceptible d'une belle repréſentation ſurpaſſe le nombre de ceux de nos rivales, elles nous accorderont ſans peine la ſupériorité.

Celle d'entre vous qui ne travaille pas pour les yeux, peut à la vérité exprimer beaucoup de choſes que ſes

compagnes ne peuvent pas rendre ; mais comme celles-ci ont ailleurs le même avantage, il en réſulte une compenſation, qui aſſigne à toutes une ſphère fort étroite

Vous travaillez pour l'imagination & pour le cœur ; nous auſſi ; mais nous agiſſons directement, & vous par le ſecours des ſens. Cette circonſtance qui vous paroît ſi favorable, tourne, ſous un autre point de vue, à votre déſavantage. L'ame trop occupée du rapport des ſens, eſt incapable de s'abandonner avec une chaleur égale à l'effet que produit une action immédiate. Elle jouit ſans diſtraction & plus fortement par l'impulſion que nous ſavons lui donner.

Mais au défaut de cet avantage, nous aurions toujours celui de modifier à l'infini la repréſentation des objets, & de les offrir à l'imagination ſous de nouveaux rapports ; tandis que vous êtes forcés de vous en tenir à une ſeule. Par quel genre d'image ou d'harmonie nous ſuivrez-vous dans les différens degrés par leſquels nous ſavons nous élèver ? & quant au cœur le remuez-vous ſi fortement que nous ?

Quelle

quelle ſtatue, quel tableau a jamais fait verſer une larme ? En cela la Muſique ſeule ſe rapproche de nous.

Chaque action que vous repréſentez, n'eſt & ne peut être que l'action du moment. Quelle ſuite de ſituations ſemblables & toutes plus belles les unes que les autres ne contient pas l'Enéide ? Combien faudroit-il d'artiſtes & de tems pour les peindre ? Penſez-vous que celui qui n'auroit pas lu l'Enéide, la connoîtroit parfaitement après avoir parcourru cette galerie ? Que de choſes nouvelles que vos tableaux ne peuvent pas rendre trouvera-t-il en liſant Virgile ?

En obſervant encore qu'il eſt impoſſible à vos plus grands maîtres d'exprimer dans aucune de vos langues la beauté intellectuelle, vous nous répondrez peut-être, que cette expreſſion n'eſt pas de votre reſſort ; mais ceſſera-t-elle d'être un mérite parce qu'il eſt au-deſſus de vos forces de la rendre ? Les ſublimes penſées de nos grands auteurs ne doivent-elles pas charmer les bons eſprits de tous les ſiècles, parce que vos ſtatues, vos

peintures & vos chants ne peuvent pas les exprimer ?

Mais hâtons nous de faire connoître le titre le plus important au ſoutien de notre cauſe. Nous enſeignons la vertu avec des ſuccès que vous ne pourriez jamais égaler, quand même vos travaux auroient ce noble but. Nous ſommes donc plus utiles que vous. Perfectionner le ſens moral dans l'homme, voilà notre objet principal ; nous ſommes même forcées de renoncer au deſir de plaire, lorſqu'il y ſeroit contraire. Nous nous dégradons, nous ceſſons d'être belles, lorſque la beauté morale nous manque. Cette grande nation, maîtreſſe du monde connu, a immortaliſé ſon nom par celui qu'elle nous a donné, en nous appellant *Humanités*. L'expérience de pluſieurs ſiècles a conſtaté la juſteſſe & la vérité de cette dénomination.

Une nation devient floriſſante par l'agriculture, le commerce, de bonnes loix, & l'application aux hautes ſciences. Mais cette nation ſera-t-elle heureuſe ? Elle ne le deviendra que par la vertu. Ni les richeſſes, ni les ſciences, ni

les loix, dont le pouvoir ſe borne aux actions des hommes, ne lui procureront cet ineſtimable avantage ; elle le devra à la religion & aux vérités morales, dont celle-ci a laiſſé la recherche à l'eſprit humain. Il eſt non ſeulement utile, mais néceſſaire de rendre la vertu aimable : ce ſeroit bien peu connoître le cœur de l'homme que de ſoutenir le contraire.

L'Ecriture-Sainte offre des modèles ſublimes de poéſie & d'éloquence, dont la beauté & la force ſurpaſſent tout ce que les connoiſſeurs les plus éclairés admirent en ce genre : c'eſt ainſi qu'en enſeignant ſes vérités éternelles, une religion divine s'eſt rapprochée de la façon de penſer des hommes pour mieux toucher leur ame. Certes, c'eſt un grand honneur pour nous que cette fille du ciel ait daigné ſe ſervir de notre langage. Nos favoris, en imitant même de loin ces grands modèles, s'élèvent au comble de la gloire, parce qu'alors leurs travaux deviennent d'une utilité générale. La religion a révélé toutes les vérités importantes qui concernent les devoirs que l'homme doit remplir, & elle n'a laiſſé à ſes recher-

ches que quelques développemens de ſes leçons ſublimes. C'eſt notre tâche de rendre cette étude facile & agréable. L'avantage que nous avons de diriger l'eſprit & le cœur de l'homme dans ces recherches importantes, de lui faire aimer ſes devoirs, & de le porter ainſi ſans ceſſe vers le bonheur qui l'attend ; cet avantage, dis-je, eſt le ſeul de tous dont nous ayons droit de nous enorgueillir, & ſans lequel tous nos efforts ne ſeroient ni glorieux, ni utiles. Nous convenons avec plaiſir que les Beaux-Arts peuvent auſſi répandre quelques charmes ſur la vertu ; mais nous oſons ſoutenir, ſans crainte d'être démenties, que leurs moyens ſont inſuffiſans pour en étendre l'empire. Par leur nature, la beauté plus que l'utilité ſemble être l'objet de leurs productions ; car ce qu'ils peuvent exprimer eſt très-circonſcrit, & incapable de produire cette ſuite d'idées & de ſentimens qui doivent être excités dans le cœur de l'homme pour lui faire ſentir le charme de la vertu. La Muſique généralement cultivée ſert à la vérité à adoucir le caractère de l'homme & à le rendre plus ſociable. La Sculp-

ture & ſes aimables ſœurs épurent & perfectionnent ſon goût, en le dirigeant vers la beauté repréſentée ſans ceſſe ſous de nouvelles formes ; elles le rendent plus délicat dans le choix de ſes plaiſirs : ce mérite appartient auſſi à nos productions, même à celles qui ſont moins utiles qu'agréables. Mais tous ces efforts ſe bornent à une ſimple préparation qui diſpoſe le cœur à recevoir plus facilement les impreſſions du beau moral, & ils ne ſuffiſent pas pour rendre une nation vertueuſe : qu'on lui donne nos meilleurs ouvrages, & elle jouira bientôt de ce bonheur.

On nous objectera peut-être, que nous oublions la force de l'exemple des grands hommes ; mais comment pourrions nous oublier ce qui fait notre gloire ? N'avons-nous pas toujours répandu d'une main libérale les dons les plus précieux ſur ces êtres privilégiés qui honorent l'humanité ? Et qui tranſmet mieux que nous l'exemple de leurs vertus aux ſiècles futurs ? Nos rivales ont auſſi cet avantage ; mais dans un degré infiniment moindre que nous.

Eſt-ce par leurs ouvrages ou par les nôtres, que la poſtérité voit Socrate tel qu'il a été ?

Les grands hommes mêmes, dont l'exemple eſt d'une ſi importante utilité morale, le ſont moins lorſqu'ils ne jouiſſent pas de nos faveurs. A la vérité, ils ne ceſſent pas pour cela d'être vertueux, mais ils ſont privés du motif le plus puiſſant de continuer à l'être. Qu'on nous ſuppoſe étrangères à une nation entière, ſa langue ſera pauvre, foible, ſans ſoupleſſe & ſans énergie, auſſi peu propre à la proſe qu'à la poéſie ; elle ne ſaura embellir aucune beauté morale, ou elle en parlera dans un ſtyle ignoble ; chaque choſe utile & importante qui peut être heureuſement rendue en proſe, reſtera ignorée ; l'hiſtoire en ne jugeant pas les ſiècles paſſés, n'en fera pas ſervir les grands évenemens à l'inſtruction de la poſtérité, ou elle les défigurera entièrement ; enfin, moi-même, (car aujourd'hui il eſt permis de me citer) rendue méconnoiſſable par une méthode ſcolaſtique, je n'aurois pour objet que des recherches futiles & de

vaines ſubtilités, qui n'ont aucun rapport à la connoiſſance de l'homme & à ſon bonheur; alors je ne ſerois plus le guide & l'amie de la ſaine raiſon, & envain m'efforcerois-je de maîtriſer l'imagination échauffée par une curioſité indiſcrete. Le faux goût s'emparera de tous les eſprits, de miſérables jeux de mots, ou d'indécentes plaiſanteries étoufferont toute idée de beauté morale. Mais que l'on donne à cette nation ſeulement quelques-unes de nos productions, quelle heureuſe révolution n'opéreront-elles pas, en rectifiant le goût, en faiſant connoître le vrai beau, & en rendant la vertu plus aimable?

Nos rivales ont conſidéré nos productions ſous un point de vue très-déſavorable, & cependant elles peuvent ſervir à orner l'ame des plus belles images, & à entraîner le cœur avec un charme plus irréſiſtible que toutes leurs forces réunies. La longue durée de nos ouvrages eſt ſans doute le plus grand des torts qu'ils aient à leurs yeux. En effet, connoîtroit-on cette Grèce ſi fameuſe dans l'hiſtoire des ſiècles, ſi

les livres de ſes grands hommes n'étoient pas parvenus juſqu'à nous. Que reſte-t-il de cette première patrie des ſciences, des belles-lettres & des arts ? Des contrées jadis fertiles, rendues ſtériles & déſertes par l'ignorance, la barbarie, & le deſpotiſme ſous lequel végètent des eſclaves indignes du nom de leurs glorieux ancêtres. Notre Horace dit de ſes ouvrages : « J'ai élevé » un monument plus durable que l'airain, plus majeſtueux que les fameuſes pyramides de l'Egypte, qui » bravera la deſtruction des ſiècles ». Nos rivales ne conteſteront certainement pas la vérité de cette prédiction accomplie d'après la voix unanime des nations civiliſées.

Nos auteurs qui s'immortaliſent par de bons ouvrages ſont-ils moins eſtimables, parce qu'ils ne leur procurent que de la gloire & peu de profit ? Il y en a beaucoup qui laiſſent votre Raphaël bien loin derrière eux ; méritent-ils moins cette juſte préférence, parce que des circonſtances étrangères qui favoriſèrent votre artiſte ne ſe ſont pas réunies pour augmenter

leur fortune ? Il ſeroit auſſi ridicule de condamner le deſir de recevoir le prix de ſes travaux, que d'établir ſur l'importance de ce prix la meſure excluſive du mérite d'un ouvrage.

La philoſophie ayant ceſſé de parler, les deux parties attendirent la déciſion du juge avec une inquiétude que Virgile a dépeinte d'une manière inimitable ;

Trepidantia haurit
Corda pavor pulſans laudumque arrecta cupido.

Le dieu du Goût paroiſſoit plongé dans une profonde rêverie, non qu'il fût incertain à qui il adjugeroit le prix ; on prétend même qu'il jetta ſur les rivales des Belles-Lettres un doux regard mêlé de pitié ; mais ſon ſilence paroiſſoit probablement cauſé par l'incertitude, s'il ne devoit pas prononcer également ſur les ſecours que celles-ci méritoient de préférence de la choſe publique, à cauſe de leur plus grande utilité morale. Cependant ſon irréſolution ne dura pas long-tems du moment

qu'il ſentit que la Politique devoit en décider. Enfin, prêt à prononcer, il fut interrompu par un événement inattendu.

La Danſe, qui n'avoit pas aſſiſtée à la ſéance, parut tout d'un coup avec ſa vivacité ordinaire. Elle comprit bientôt de quoi il s'agiſſoit. Les Belles-Lettres ne purent déguiſer leur joie de cette apparition ſubite, & moins encore leurs rivales le déſagrément qu'elle leur cauſoit; car quoiqu'elles n'euſſent pas une idée bien nette de la préférence fondée ſur le beau moral, cependant intimidées par le regard de compaſſion dont le Goût les avoit honorées, elles commençoient à ſoupçonner que cette préférence pouvoit être d'un certain poids. Mais la Danſe trouva ſingulier qu'on ſe fût permis de parler d'une beauté dont elle n'avoit aucune notion, & ne cacha pas ſon mécontentement de ce qu'on ne l'avoit pas appellée. Avec le ton avantageux qui lui eſt propre, elle fit valoir la manière victorieuſe dont elle auroit plaidé ſa cauſe & celle de ſes amies. Elle demanda ſi vivement le

renvoi de l'affaire à une autre ſéance ; que le juge permit aux belles plaideuſes de ſe retirer. K.

Fin du Tome ſecond.

845.38

TABLE

DES MATIERES

Contenues dans ce Volume.

De la manière de repréſenter la Mort chez les Anciens, par M. Leſſing. page 1

De l'origine des Fables d'Homère, par M. Heyne. 108

Réflexions ſur le Sublime, par M. Beattie. 166

L'Apologie de l'Opéra ; par M. R. W. Ramler. 276

Notes hiſtoriques ſur la famille & la vie de Martin Behaim, &c., par M. de Murr. 298

De la Critique fondée ſur le Sentiment intérieur, par M. ***. 365

Allégorie ſur la diſpute de préſéance entre les Belles-Lettres & les Beaux-Arts, par M. Klopſtock. 392

Fin de la Table des Matières.

Digitized by Google

ERRATA.

PAGE 15, *ligne 5 : liſez* Οὐδ.
Page 22, — 23 : *liſez* Ὄρ.
Page 43, — 23 : *liſez* εἰκὼ.
Page 58, *note*, *ligne* 4 : *liſez* προκειμένου.
Ibid — *ligne* 6 : *liſez* ποιεῖν.
Page 61, *ligne* 2 : *liſez* Germanicæ.
Page 73, *note* 2, *ligne* 1 : *liſez* Των.
Page 85, *note* 1, *ligne* 1 : *liſez* Apuleius.
Page 60, *ligne* 16 : *liſez* la mort nous appellera.
Page 98, *ligne* 3 : *liſez* Ὕπνος.
Ibid — *ligne* 3 : *liſez remiſſa.*
Page 99 — 9 : *liſez ſomnii.*
Ibid — 14 : *liſez* Ὄνειρος.
Page 123 *ligne dernière* : *liſez* principe.
Page 128, *note*, *ligne* 4 : *liſez* αἴξ, *ligne* 5, αἴξ — αἰγες.
Page 139, *note* 4, *ligne* 2 : *liſez* Διὸς ἰὼχεᾶ.
Page 141, *note* 1, *ligne* 1 : *liſez* Παιδάρος.
Page 145, *ligne antipénult. liſez* aux lieux.
Page 148, *ligne* 5 : *liſez* partis.
Page 150, *note* 4, *ligne* 2 : *liſez* φοβος — ὁ ἵππος.
Page 162, *note* 2, *ligne* 2 : *liſez* νικῶσαι.
Page 186, *ligne* 13 : *liſez* qu'il exiſte.
Page 191, *ligne dernière* : *liſez* eſt ſuppoſé.
Page 371, *ligne* 8 : *liſez* ne voient.
Page 376, *ligne* 9 : *liſez* critiques.